شمارهٔ ثبت کتابخانهٔ ملی: ۱۸۱۰ - ۱۳۵۷/۷/۲

ارسطو و فن شعر

عبدالحسین زرین کوب

مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر
تهران، ۱۳۵۷

زرین‌کوب، عبدالحسین
ارسطو وفن شعر
چاپ اول: ۱۳۵۷
چاپ وصحافی: چاپخانهٔ سپهر، تهران

فهرست

پیشگفتار

ترجمه‌ای که بیست‌سالی پیش ازین، از رسالۀ فن شعر ارسطو عرضه شد، مبتنی بر این اندیشه بود که سخنان ارسطو، تا حدممکن بیشتر وروشنتر مفهوم گردد. ترجمۀ دکتر فتح الله مجتبائی که نیز در همان ایام انتشار یافت وهم ترجمه سهیل افنان که پیش از آن انتشاریافته بود، اکنون دردست هست واینها هر یک جداگانه و همچنین هر سه با همدیگر می‌توانند درجای خود در فهم مقاصد دانای یونان دررسالۀ فن شعربرای دانشجویان ما سودمند باشند. اکنون که فرصتی برای یک مطالعۀ مجدد اثر ارسطو، پیش آمد مناسب دیده شد که درباب میراث فکری —ومجموعۀ تعلیم فلسفی— وی مخصوصاً تا آن اندازه که بعضی ابهام‌های مربوط به‌متن فن‌شعر را رفع کند، بررسی تازه‌ای انجام یابد. اگر این کار سبب شد که ترجمۀ متن، تا حدی کوتاه‌تر وساده‌تر شود، به‌خاطر رعایت احوال خوانندۀ جوان امروزی بود— که اکنون دیگر نه با آن‌گونه اصطلاحات اسلامی سابق آشنایی دارد، نه به‌آن توضیحات و اضافات نیازی حس می کند. به‌علاوه وقتی آن ترجمه هم با دو ترجمۀ دیگر در دسترس هست، چه مانعی دارد که یک ترجمۀ ساده‌تر نیز، همراه با بحث و تحقیقی مفصلتر درباب ارسطو و فن شعر وی در دسترس خوانندگان واقع شود. نشر چاپ دوم نقدادبی که مسایل تازه‌ای رادر زمینۀ نقد و شعرمطرح می کند، و تجربه چندین سال تدریس و تحقیق در مباحث مربوط به رسالۀ ارسطو، نیز از چیزهایی است که این کار تازه را الزام کرده‌است.

عبدالحسین زرین کوب

۱ زندگی و آثار ارسطو

میراث شگرف پرمایه‌ای که از تعلیم ارسطو، دانای یونان، در تاریخ اندیشه باقی مانده است در عین آنکه در عصر ما هنوز لامحاله به‌عنوان یک پدیدهٔ تاریخی و انسانی در خور توجه است خود آن نیز، از یکسو در طی تاریخ پابه‌پای نهضت‌ها و مکتب‌های فکری و فلسفی عرضهٔ تغییر و اصلاح شده است و از سوی دیگر سرمایه‌ای از اندوختهٔ فلسفی دنیای قبل از وی را —در تأثیرهایی که تدریجاً از آنها پذیرفته است و در نقدهایی که به‌مناسبت طرح مسایل از آنها عرضه کرده است— به‌دنیای بعد از وی انتقال داده است و البته، با چنین حالی، جای شگفتی نیست اگر میراث فلسفی او مثل شبح یک سنت بردوش قرنها سایه افکند و سرگذشت فکر و فلسفهٔ او تا حدی با سراسر داستان فکر و فلسفهٔ انسانی مشتبه شود. در واقع از همین روست که ارسطو مثل یک قهرمان بزرگ افسانه‌ها، در طی قرنهای دراز و در بین اقوام گونه‌گون، از دیرباز موضوع قصه‌ها و معروض ستایشها و نکوهشها شده است. در واقع دربارهٔ احوال او روایات موجود خالی از گزاف و افسانهٔ بسیار نیست اما از مجموع آنها می‌توان تصویری از زندگی و اندیشهٔ او طرح کرد. به‌موجب این روایات، و تا حدی که از غور در جزئیات آنها بر می‌آید، ارسطو به‌احتمال قوی در نخستین سال المپیاد نودونهم به‌دنیا آمد— در سال ۳۸٤ ق م. استاگیرا زادگاه او که امروز ظاهراً شهر استاورو[1] در جای آنست یک کوچ‌نشین یونانی در ولایت تراکیه و در مجاورت کوه آتوس[2] بود که چون یونانیان کالسیس[3] آنجا را آباد کرده بودند تمام نواحی اطراف به‌نام آنها کالسیدیس خوانده می‌شد. اهالی استاگیرا و سایر نواحی کالسیدیس البته یونانی بودند و فرهنگ و آداب یونانی هم در بین آنها غلبه داشت. معهذا

1. Stavro 2. Athos 3. Chalcis

بعضی محققان مثل برنایز[۴] و فون‌هومبولت[۵] به‌سبب همین نکته که نشأت ارسطو در خارج از خطه اصلی یونان باستانی بود، پنداشته‌اند که وی را باید نیمه‌یونانی خواند اما گروت[۶] و برخی پژوهندگان دیگر به‌درستی خاطرنشان کرده‌اند که خانواده‌های یونانی درین کوچ‌نشین‌ها زبان و آداب قومی خود را حفظ می‌کرده‌اند و آنها را نمی‌توان نیمه‌یونانی خواند. در واقع اگر در رفتار و گفتار ارسطو گه‌گاه نیز چیزی غیر یونانی هست آن را باید به‌ویژگی‌های شخصی و تأثیر محیط زندگی خصوصی او مربوط شمرد. باری، پدرش نیقوماخس[۷] طبیب و رفیق آمونتاس[۸] پادشاه مقدونیه و جد اسکندر بود، و شاید همین نکته، و اینکه احتمالا ارسطو در دورهٔ کودکی در دربار آمونتاس با شاهزاده فیلیپوس آشنایی یافته بود، از اسبابی شده باشد که بعدها، فیلیپوس وی را جهت تربیت و سرپرستی پسرش اسکندر انتخاب کرده باشد. درین باره البته سند موثقی در دست نیست اما آنچه از مجموع مآخذ و قراین بر می‌آید این احتمال را ممکن جلوه می‌دهد. البته بعید به‌نظر می‌آید که ارسطو از تعلیم پدر تأثر مهم و بلاواسطه‌ای یافته باشد چرا که وقتی پدرش وفات یافت وی طفلی خردسال بود. لیکن علاقهٔ ارسطو به‌طبیعت و شوق به‌مسایل مربوط به‌زیست‌شناسی و نظایر آن در وی ممکن است تأثیر مع‌الواسطه و ناخودآگاه حرفهٔ پدری باشد. در حقیقت آنگونه که از روایات کهنه بر می‌آید خانوادهٔ نیقوماخس مثل بسیاری از خاندانهای معروف پزشکان یونانی در آن ایام، نسب خود را به‌اسقلبیوس[۹] می‌رسانیدند و به هر حال حرفهٔ طبابت در خانوادهٔ نیقوماخس موروثی بود. خود او نیز ظاهراً در جراحی مهارت داشت، جالینوس اختراع و ترکیب دارویی را به‌او نسبت می‌دهد و خود ارسطو هم در کتاب حیوان اشارتی به‌یک تألیف او دارد[۱]. درهرحال میراث حرفه‌یی وسابقهٔ احوال خانواده لامحاله این اندازه در ذهن کودک تأثیر داشته است که او را به‌شیوهٔ مشاهدهٔ مستقیم در احوال کائنات طبیعت و اسرار زندگی جانوران برانگیخته باشد و ارسطو این علاقه را در تمام کارهای علمی خویش نشان داده است. بدون شک اگر ارسطو، آنگونه که در روایات کهن هست ارث هنگفتی را که در طفلی از پدر دریافت تباه کرده

4. Bernays 5. Von Humbolt
6. Grote 7. Nikomachus 8. Amyntas 9. Asclepius

و ناچار یکچند تن به‌حرفهٔ سربازی و داروفروشی در داده باشد، باز میراث‌عمده‌ای را که قبل از ولادت خویش از علایق ذوقی و فکری پدر دریافت توانست به‌ثمر برساند و از آن یک تعلیم بزرگ فلسفی بسازد که حتی با میراث فکری استادش افلاطون معارضه کند و احیاناً آن را از حیثیت و اعتبار بیندازد. معهذا روایتی هم که می‌گوید وی ثروت پدر را بر باد داد، و قبل از آنکه در آتن به‌حوزهٔ افلاطون راه پیدا کند یکچند به‌سربازی و داروفروشی و مشاغل دیگر دست زد ممکن است به‌کلی بی‌اساس باشد چرا که از آثار خود او چیزی که تبحر او را درین مسایل و مشاغل نشان دهد بر نمی‌آید. در هر صورت قبل از ورود به‌حوزهٔ آکادمی افلاطون، که مقارن هفده‌سالگی او بود، از احوال او چیز درستی به‌طور قطع معلوم نیست. آنگونه که از فحوای پاره‌ای روایات بر می‌آید، هنگام ورود وی به‌آتن افلاطون در سیسیل بود و ارسطوی جوان در آنجا یکچند از محضر استادان دیگر استفاده کرد. وقتی افلاطون به‌آتن بازگشت (ح ۳۶۰ ق م) ارسطو به‌محضر وی راه جست و تا پایان عمر افلاطون (۳۴۷ ق م) دیگر هرگز از محضر وی جدا نشد. بدینگونه بخش عمده‌ای از دوران بیست‌سال اقامت او در آتن (۳۴۷—۳۶۷ ق م) در محضر افلاطون گذشت و از بعضی مآخذ چنان بر می‌آید که تمام این بیست‌سال را در حوزهٔ افلاطون به‌سر آورد. در حوزهٔ آکادمی این شاگرد نورسیده، چنان فهم و استعدادی از خود نشان داد که استاد او را عقل و اهل مطالعه، خواند و بدینگونه تفوق نیروی ادراک او و همچنین اهمیت علاقه‌ای را که او درامر مطالعه داشت ستود. با اینهمه در باب روابط و طرز سلوک شاگرد و استاد، بعدها روایاتی نقل شد تا وی را از همان اوایل حال نسبت به‌استاد عاصی و ناخرسند نشان دهد. بدون شک قسمتی ازین روایات، که از پاره‌ای اعتراضات و انتقادات عادی مربوط به‌جر و بحث بین استاد و شاگرد ناشی شده است، مجعول و تعدادی از آنها لااقل گزاف است. از جمله، اینکه می‌گویند ارسطو در ایام حیات استاد، در مقابل مدرسهٔ او مدرسه‌ای دیگر گشود یا در حق وی به‌گستاخی سخن می‌گفت و عقاید او را با خشونت انتقاد می‌کرد، و اینکه می‌گویند یکبار حتی افلاطون را از آکادمی بیرون راند و به هر حال در اواخر عمر استاد وی را به‌شدت رنجانید هیچ یک نباید منشأ درستی داشته باشد. همچنین روایتی که می‌گوید ارسطو، سرانجام به‌خاطر دل‌آزردگی از افلاطون به‌آسیا رفت

و از یک یهودی حکمت دینی آموخت و همچنین این خبر که می‌گوید هم در آتن ماند اما آنجا با تعلیم مصریان که منبع معرفت افلاطون نیز بود، آشنایی یافت ظاهراً اقوالی بود که در دورهٔ غلبهٔ مسیحیت و اوان اسکولاستیک بدان قصد نقل می‌شد که تاحکمت یونانی خاصه‌ارسطو را که ازارکان کلام و الهیات مسیحی تلقی می‌شد به نحوی با منبع حکمت انبیاء منسوب بدارد تا جمع وتلفیق بین آن عقاید و آنچه درکتاب مقدس تعلیم می‌شدغریب ننماید[۲]. بدون شک درین روایات هم سهوو خلط هست و هم تزویر و جعل عمدی چراکه ممکن است بعضی واقعیت‌های تاریخی در طی روایات عمداً دگرگون شده باشد. از جمله ارسطو چنانکه از رسالهٔ فن شعر و فن خطابه وی بر می‌آید می‌بایست درین گونه مسایل مطالعه و تحقیق طولانی و مستمرداشته باشد، و البته این مباحث که مخصوصاً با فن اهل بلاغت ارتباط داشته است ممکن نیست او را با معلمان این فن که صناعت آنها در عهد جوانی او در آتن رونق و رواج فوق‌العاده داشته است آشنا نکرده باشد. اگر آنگونه که در بعضی روایات هست ارسطو حتی درین زمینه بعضی اطلاعات و تجارب خود را ــ چنانکه در آن ایام رسم بوده است ــ به‌علاقه‌مندان این صناعت آموخته باشد این کار او را نمی‌توان به‌منزلهٔ افتتاح یک مدرسهٔ جدید در مقابل آکادمی افلاطون خواند. البته محقق است که طرز تفکر و طبع و نهاد وی با استادش افلاطون از بسیاری جهات تفاوت داشت. از جمله، در مقابل استاد که از اشراف آتن بود و مثل همهٔ بزرگان شهر خویش به‌سیاست عشق می‌ورزید و حکمت و حکومت را چنان لازم و ملزوم تلقی می‌کرد که حکومت حکیمان را غایت مطلوب مدینهٔ فاضله می‌یافت و مسایل اجتماعی را هم از دیدگاه ریاضی می‌نگریست، شاگرد که در آتن یک غریبه تلقی می‌شد به‌مطالعه و تحقیق بیشتر از سیاست گرایش نشان می‌داد، و اگر هم به‌سیاست توجه می‌ورزید به‌بررسی ماهیت و انواع و مبانی آن بیشتر از ورود در ماجراهایش علاقه داشت. به‌علاوه برخلاف افلاطون که علاقه به‌ریاضی او را به‌سوی دنیای مفارقات و مجردات سوق می‌داد وی به‌تجربه و مشاهده بیشترگرایش داشت و همین نکته او را از استغراق در عالم مجردات و تصدیق به‌واقعیت مُثُل افلاطونی مانع می‌آمد. با اینهمه حتی در نقد مفهوم مُثُل، ورد پندار افلاطون نیز ظاهراً هرگز از حدود آنچه لازمهٔ مباحثات

فلسفی است عدول نمی‌کرد. حتی در عین آنکه در اخلاق نیقوماخس (۱۰۹۶a) خاطرنشان می‌کرد که حقیقت را بر کسانی که دوست می‌دارد، ترجیح می‌دهد باز نسبت به‌استاد آن اندازه حس تکریم و محبت داشت که نفوذ او را در اندیشه و بیان خویش همه‌جا منعکس کند[۳]. وقتی درطی یک قطعه شعر استاد را چنان مظهر توافق و اتحاد بین فضیلت و سعادت می‌داند که می‌گوید ناسزایان را نرسد که حتی لب به‌ستایش وی بگشایند، بعید به‌نظر می‌آید که رابطهٔ خود او با چنین کس به‌جایی برسد که افلاطون او را تشبیه به‌جوجه‌ای کند که حتی به‌مادرش هم توک می‌زند. اعتدال فوق‌العاده‌ای که در احوال ارسطو نقل کرده‌اند و تمام تعلیم فلسفی او را مظهر همین اعتدال شمرده‌اند ممکن نیست به‌وی اجازه داده باشد که در معامله با افلاطون تعادل و متانت را از دست داده باشد[٤]. برخلاف این گونه روایات، ازمجموع قراین به‌خوبی بر می‌آید که رابطهٔ استادوشاگرد همواره مقرون به‌احترام و محبت متقابل بوده است. تنها، همین نکته که ارسطو سالهای دراز در حوزهٔ تعلیم افلاطون باقی ماند نشان می‌دهد که رابطهٔ محبتی می‌بایست او را تا این حد به‌محفل استاد پای‌بند داشته باشد. به‌علاوه، سالها بعد هم ارسطو وقتی بازگه‌گاه از افلاطونیان سخن می‌گفت و یا برآنها خرده می‌گرفت خود را نیز غالباً در شمار آنها می‌آورد چنانکه معاصرانش هم او را از افلاطونیان می‌خواندند. این هم که بعد از وفات افلاطون وقتی وی آتن را ترک کرد و نزد هرمیاس رفت همشاگردش اکسنوکراتس[۱۰] در این سفربا او همراه شد نشان می‌دهد که رابطهٔ او با استاد نمی‌بایست خصومت‌آمیز بوده باشد چراکه با علاقهٔ فوق‌العاده‌ای که اکسنوکراتس نسبت به‌افلاطون داشت چگونه ممکن بود، با شاگردی که در حق استاد، خاصه در پایان عمر، جفا کرده بود، چون رفیقی موافق از آتن بیرون بیاید و حتی دوستی خود را با او ادامه دهد؟ درست است که اختلاف بین ارسطو با افلاطون مثل اختلاف علوم مادی با عرفان، اجتناب‌ناپذیر بود اما این اختلاف در یک مسألهٔ فلسفی—درباب واقعیت صورمعقول— نمی‌توانست بین دو صاحبنظر کار را به‌خصومت بکشاند چنانکه بعدها، حتی اسپئوزیپوس[۱۱] خلیفهٔ افلاطون هم نظریه واقعیت مثل را کنارگذاشت و این نکته قطع ارتباط با

10. Xenocrates 11. Speusippus

آکادمی و حکمت افلاطونی هم تلقی نشد. در واقع اینکه ارسطو، به‌مجرد مرگ استاد، آتن را ترک کرد خود نشان می‌دهد که آنچه او را در طی آن سالیان دراز در آتن پای‌بند می‌داشت وجود افلاطون بود و اگر قول کسانی که گفته‌اند هم در حیات افلاطون وی مدرسه‌ای در آتن بنیان نهاد درست می‌بود چه داعی داشت که درست وقتی مرگ استاد، میدان را برای جلوه‌گری او خالی گذاشت آنجا را ترک کند و مدرسه‌ای را که در مقابل آکادمی به‌وجود آورده بود تعطیل نماید؟ می‌گویند، در مرگ افلاطون وی حتی بنایی به‌یادبود او برآورد، و در قطعه شعری که بدان مناسبت ساخت افلاطون را کسی خواند که ناسزایان را نمی‌شاید حتی لب به‌تحسین وی بگشایند. این ستایش آکنده از مهر وارج، عمق و وسعت احساس وعلاقهٔ شاگرد را به‌استاد نشان می‌دهد، و ظاهراً اصل و منشأ آن حکایت معروف قابوسنامه است که می‌گوید وقتی به‌افلاطون گفته شد «فلان مرد» در حق او «دعا وثنا» گفته است بگریست که «مرا مصیبتی ازین بتر چه بود که جاهلی مرا بستاید؟ [۵]». درعین حال علاقهٔ به‌استاد هم البته مانع از آن نشد که در طی سالیان دانش‌اندوزی در آتن، ارسطو مطالعات خود را در مسایل مربوط به‌علوم طبیعی و شعر و بلاغت هم دنبال کند و حتی در مقابل ایسوکراتس[۱۲] معروف که نسبت به‌فلاسفه نظرنامساعدی داشت حوزهٔ تازه‌ای هم برای تعلیم بلاغت دایر کند. اینکه در طی این دوره ارسطو، آثاری هم به‌سبک محاورات افلاطون نوشت— با آنکه جز پاره‌ای قطعات پراکنده از آنها در دست نیست— باز نشان دیگریست برآنکه ارسطو درین دوره تا چه حد تحت تأثیر جاذبهٔ عظیم افلاطون واقع بوده است. به‌موجب بعضی روایات آتنی‌ها یکبار او را به‌سفارت نزد فیلیپوس فرستادند و او که درسفارت خویش توفیقی نیافت در بازگشت از مرگ افلاطون آگهی یافت. لیکن، بعد از وفات استاد، که دیگر جاذبهٔ شخصی او وی را پای‌بند آکادمی نمی‌داشت شاید انتخاب سپئوزیپوس به‌عنوان رئیس مدرسه[۱۳] نیز از اسبابی شد که او را بیشتر مصمم به‌ترک آتن کرد. این انتخاب ظاهراً درنظر وی نشانهٔ گرایش بیشتر آکادمی به‌مسایل ریاضی بود که چندان با ذوق ارسطو سازش نداشت، و وی چون هنوز برخلاف آنچه در روایات هست آمادگی برای ایجاد یک مدرسهٔ تازه هم در خود نمی‌یافت،

12. Isocrates 13. Scholarchis

مصلحت دید که آتن را ترک کند[۶]. مقارن همین ایام زادگاهش استاگیرا هم در طی جنگهای تجاوزجویانهٔ فیلیپوس مقدونی ویران شد و بازگشت به‌آنجا هم برایش جاذبه‌ای نداشت. اما با ترک کردن آتن— که ظاهراً با ریاست مدرسهٔ سپئوزیپوس دیگر در آنجا نیز مجالی برای کار نداشت— کوشید تا فرصتهای تازه‌ای برای مطالعه در طبیعت که وی به‌آن دلبستگی خاص داشت پیدا کند. ازین رو با قبول دعوت یک همدرس و آشنای سابق، هرمیاس، که در قسمتی از ولایت میزیهٔ آسیای صغیر برای خود فرمانروایی کوچکی تحت حمایت هخامنشی‌ها به‌وجود آورده بود، همراه یک دوست و همدرس دیگر خویش به‌نام اکسنوکراتس راه آسیا را پیش گرفت. در آسوس[۱۴] واقع در دامنهٔ کوه ایدا[۱۵] که هرمیاس جبار آتارنئوس از چندی پیش به‌همراه چند تن از افلاطونیان سابق یک آکادمی تازه به‌وجود آورده بود و افلاطون هم در اواخر عمر برای این شاگردان سابق خویش رساله‌ای نوشته بود و آنها را هدایت و تشویق هم کرده بود، ارسطو فرصتی برای تدریس و تحقیق یافت. هرمیاس هم در درس وی شرکت کرد وتئوفراسطس نیز که بعدها خلیفهٔ ارسطوگشت ظاهراً از جزیرهٔ لسبوس[۱۶] آمد و به‌حلقهٔ این یاران جدید آکادمی پیوست. خواهرزاده‌اش کالیس‌تنس نیز در همین ایام نزد وی فرصت دانش‌اندوزی یافت. ارسطو درین ایام مطالعاتی در زمینهٔ تاریخ طبیعی کرد و ظاهراً برای تحقیق در مسایل مربوط به‌حیات موجودات دریایی چندی نیز به‌لسبوس رفت و درین مسایل یادداشتها و رسالاتی هم فراهم آورد، حتی به‌نظر می‌آید ارتباط با هرمیاس مجالی هم به‌ارسطو داد تا طرح رسالهٔ معروف سیاست، خود را بریزد. درهرحال رابطهٔ ارسطو با هرمیاس— که روی هم‌رفته سه‌سالی هم بیشتر طول نکشید— فوق‌العاده دوستانه شد و بعدها موضوعی به‌دست افسانه‌پردازان داد تا چنانکه رسم است آنرا باتهمتهای ناروا بیالایند. با آنکه هرمیاس خواجه بود محبت او نسبت به‌ارسطو به‌روابط نامشروع هم منسوب شد و حتی ازدواج ارسطو با خواهرزادهٔ او پوتیاس[۱۷] هم به‌همین تهمتهاآلایش و ارتباط یافت[۷]. درین بین هرمیاس، با فیلیپوس مقدونی که دشمن ایران بود سروسری یافت و این نکته موجب شد که او را دستگیر کنند و به‌شوش گسیل دارند. درآنجا هرمیاس دچار

14. Assus 15. Ida 16. Lesbos 17. Pythias

عقوبتی سخت شد و به‌هلاکت رسید (۳٤۱).

با آنکه افسانه‌سازان بعدها ارسطو را درگرفتاری هرمیاس مؤثر خواندند، عقوبت و مرگ او به‌شدت مایهٔ تأثر و اندوه ارسطو شد و خشم و نفرتی که ازین بابت نسبت به‌ایران درخاطر فیلسوف راه یافت— و در یک مرثیهٔ معروف منسوب به‌وی نشان‌آن پیداست— ارسطو را به‌دربار مقدونی نزدیک ساخت. در هر حال ارسطو، که در دنبال ازدواج با پوتیاس، داماد هرمیاس محسوب میشد، وقتی در موتی‌لنه[۱۸] در جزیره لسبوس می‌زیست، دعوت پادشاه مقدونیه را برای تعهد امر تربیت پسرش اسکندر پذیرفت. درین هنگام ظاهراً وی نیز مثل بعضی خطباء آتن— غیر از دموستنس—چنان‌می‌اندیشید که یونانیان باید برضد بربرهای آسیا متحد شوند. بعضی قرائن نشان می‌دهد که ارسطو قبل از فاجعهٔ هرمیاس، و ظاهراً به‌توصیهٔ او به‌دربار فیلیپوس آمد و شاید هم انتخاب او به‌عنوان مربی و سرپرست اسکندر جزیی از یک توطئهٔ ضد ایران، بین هرمیاس و دربار مقدونی بوده باشد[۸]. باری، با قبول دعوت دربار مقدونیه ارسطو همراه تئوفراسطس و خانوادهٔ خویش به‌پلا پایتخت فیلیپوس رفت و پادشاه مقدونیه که از حیثیت علمی ارسطو آگاه بود، و او را ظاهراً ازپیش‌می‌شناخت، از اینکه وی را در دربار خویش یافت اظهار خرسندی هم کرد. بدینگونه، یک هوس عجیب تاریخ، چنانکه مورخی معروف خاطرنشان می کند، خداوندگار اندیشه را مربی کسی قرارداد که می‌بایست یکچند خداوندگار جهان شود[۹]. معهذا خداوندگار اندیشه در دربار پلا با مشکل کسی مواجه شد که می‌بایست با سه درندهٔ وحشی در یک قفس زندگی کند. چون، فیلیپوس و زنش اولمپیاس هردو بیش از حد خشن و دیوانه خوی بودند و اسکندر هم میراث غرور و خشونت والدین را با درنده‌خویی و تندمزاجی مهارناپذیر خویش توأم کرده بود. اما توفیق ارسطو در تربیت ولیعهد سیزده‌سالهٔ مقدونیه، ظاهراً حتی از آنچه خود او انتظار داشت بیشتر بود. البته روایت پلوتارک که می‌گوید علاوه براخلاق و سیاست، مسایل مهم فلسفی را نیز به‌وی تعلیم کرد و به‌همین سبب بعدها وقتی اسکندر در آسیا آگهی یافت که ارسطو آنگونه مسایل را نشرکرده است در طی نامه‌ای به‌وی اعتراض کرد، نباید اساس درستی داشته باشد. اما علاقهٔ اسکندر به‌ایلیاد هومر، که آن را کتاب بالینی خود ساخت و شوقی که به‌مسایل مربوط به‌طب و تاریخ

18. Mytilene

طبیعی نشان می‌داد، ممکن است تا حد زیادی از تأثیر تعلیم استاد باشد. با توجه به‌علاقه‌ای که ارسطو در رسالهٔ فن شعر به‌منظومهٔ ایلیاد نشان می‌دهد و با در نظرگرفتن تأثیری که حوادث و قهرمانان این حماسه در خاطر اسکندرداشته است، پیداست که ارسطو توانسته بود شاهزادهٔ مقدونی را با سرچشمه‌های عمدهٔ فرهنگ یونانی آشنا نماید. اما اینکه ارسطو در تکوین عقاید و آراء سیاسی اسکندر هم تأثیری کرده باشد بعید به‌نظر می‌آید، خاصه که نظر ارسطو در سیاست محدود به‌احوال شهرهای یونانی بود و حتی بعدها تصوری از یک دولت بزرگ جهانی که اسکندر در امپراطوری هخامنشی کشف کرده بود، نداشت. تنها تعلیم موثقی که در زمینهٔ سیاست عملی به‌اسکندر داد ظاهراً آن بود که به‌وی توصیه کرد خویشتن را رهبر یونانیها و خداوندگار اقوام بربر بشمارد با آنها همچون دوستان و با اینان همچون بردگان رفتار کند و این قول او که شاید تا حدی هم از نفرت و کینهٔ باطنی نسبت به‌ایرانیان ناشی باشد در عین‌حال نشان می‌دهد که ارسطو نه باتعلیم سوفسطائیان عصر که از برابری بین افراد انسان سخن می‌گفتند توافق نظر داشته است ونه مفهوم وحدت اقوام را که اسکندر ظاهراً از تجربهٔ سازمان دولت هخامنشی الهام یافت در خاطرگذرانیده بوده است[۱۰]. در هرحال، تأثیری که ارسطودرتربیت‌اسکندر کرد، برای‌فیلیپوس هم مثل اسکندر مایهٔ خرسندی شد. چنانکه فیلیپوس به‌خاطر قدرشناسی از او شهر استاگیرا را که در اثر جنگهای او به‌ویرانی افتاده بود به‌خواهش وی دوباره آباد کرد و اسکندر هم وقتی به‌سلطنت رسید از بذل ثروت در حمایت استاد مضایقه ننمود. دورهٔ نظارت در تربیت اسکندر ظاهراً چندی قبل از آغاز سلطنت رسمی او به‌سر آمد اما وقتی باکشته شدن فیلیپوس اسکندر رسماً جای او راگرفت (۳۳۶ ـق م) اشتغال به‌جنگهایی که می‌بایست در بالکان و یونان راه را برای فتوحات آیندهٔ مقدونی هموار کند طبعاً دیگر فرصتی برای او جهت اشتغال منظم به‌آموختن تعلیم ارسطو باقی نمی‌گذاشت. در سالهای بعد، دربار مقدونیه چنان درگیر تدارک این جنگها بود که دیگر فیلسوف نمی‌توانست در آنجا به‌آسودگی کار خود را ادامه دهد و این پرثمرترین دوران حیات علمی خود را بارور کند. از این رو، ظاهراً چندی قبل از آنکه اسکندر عزیمت شرق کند، ارسطو از مقدونیه به‌آتن آمد و کوشید تا برای کارهای علمی خویش وسایل و

اسباب مناسب فراهم سازد. در واقع ورود وی به‌آتن مقارن با عزیمت اسکندر شد به‌آسیا، و اگر وی قبل از آن پلا را ترک کرده باشد احتمال دارد یکچند درین فاصله در استاگیرا گذرانیده باشد. البته با ارتباطی که او با دربار مقدونیه داشت و با احساسات ناموافقی که در آتن نسبت به‌نقشه‌های تجاوزگرانه و جاه‌طلبانهٔ مقدونی در بین عامهٔ آتنیان وجود داشت و این نکته اسکندر را واداشت تا قبل از عزیمت به‌شرق، آتن وتمام نواحی یونان را بسختی تهدید کند، در هرحال ورود ارسطو نمی‌توانست در آتن چندان با حسن استقبال تلقی شده باشد. معهذا فیلسوف که به‌حمایت دربار مقدونیه و مخصوصاً به‌کمک مالی آن مستظهر بود، در ورود به‌آتن درصدد تأسیس مدرسهٔ تازه‌ای برآمد. با آنکه سپئوزیپوس درین هنگام وفات یافته بود، در آکادمی ریاست مدرسه به‌اکسنوکراتس که در وفات استاد به‌همراه ارسطوآتن را ترک کرد رسیده بود، و شاید ارسطو اگر زودتر به‌آتن بازگشته بود ریاست آکادمی به‌او تفویض می‌شد. درهرحال، ارسطو در خارج شهر آتن باغچهٔ مشجری را که در سالهای گذشته تفرجگاه سقراط و یارانش بود و به‌خاطر انتساب به‌معبد آپولولوکیئوس[۱۹] خدای چوپانان، لوکئوم خوانده شد اجاره کرد و در آنجا مدرسهٔ خود را بنیاد نهاد. در یک خیابان مشجر این محوطه ــ که گردشگاه[۲۰] خوانده می‌شد ــ وی صبحها در حالی که با شاگردان معدود قدم می‌زد، با آنها در مسایل مربوط به‌برهان، طبیعت، و مسایل مابعدالطبیعه بحث می کرد: امری که ظاهراً عنوان مشاییان[۲۱] را برای شاگردان خاص او علم کرد. ارسطو عصرها هم برای تعداد بیشتری از دوستداران حکمت که تمام آنها شاگردان و پیروان وی نبودند، سخنانی القاء می کرد که در مسایل عام‌تر، از نوع شعر و خطابه و اینگونه مسایل بود. ازینجا بود که بعدها در مدارس، خاصه مدارس قرون وسطی و عهد اسکولاستیک دروس مربوط به‌صبح و دروس مربوط به‌شب ازهم جدا شد[۱۱]، و حتی تدریجاً این تصور پیش آمد که در عهد ارسطو دروس صبح مخصوص خواص اصحاب و مشتمل بر اسرار و رموز معرفت بوده است و دروس عصر متضمن اسرار و رموزی نبوده است و به‌عامهٔ اصحاب القاء میشده است. صحت این ادعا، لااقل تا آنجا که مربوط به‌رسم و شیوهٔ عهد ارسطو بوده است، امروز

19. Apollo Lyceius 20. Peripatos 21. Peripatetic

مشکوک بلکه مردود به‌نظر می‌آید مع هذا شک نیست که درس و بحث فیلسوف لوکئوم هم می‌بایست موافق با استعداد مستمعانش در بعضی مواقع ساده‌تر و در پاره‌ای موارد مشکلتر القاء شده باشد. باری در این مدرسهٔ نوبنیاد، ارسطو تعداد زیادی نسخه‌های کهن، مقداری نقشه‌ها، اشیاء نادر و نمونه‌های مربوط به‌موجودات طبیعت را جمع آورد. وشاید آنچه بعدها، در دورهٔ هلنی در اسکندریه و پرگام به‌عنوان موزه و کتابخانه به‌وجود آمد نیز تقلید و ادامهٔ همین اقدام ارسطو به‌شمار تواندآمد[۱۲]. آیا فقط یک اتفاق‌است که بیت‌الحکمهٔ مأمون عباسی هم که خود کتابخانه و موزه‌ای از همین قبیل بود با نام ارسطو ارتباط یافت و اقدام خلیفهٔ عباسی در جمع و تدوین کتابها به‌تلقین ارسطو در ضمن یک رؤیامنسوب‌گشت؟ در هر حال درآتن با تأسیس لوکئوم رقابتی که بین طبقات اهل علم وجود داشت بارزتر شد: درمقابل دانشجویان آکادمی که بیشتر از طبقات اریستوکرات بودند، و مدرسهٔ ایسوکراتس که در آن اکثر دانشجویان از مستعمرات یونانی می‌آمدند، طالب علمان لوکئوم بیشتر از طبقات متوسط و بازرگانان بودند. در آکادمی بیشتر به‌ریاضیات و الهیات توجه میشد در مدرسهٔ ایسوکراتس به‌فن خطابه، و در لوکئوم توجه خاصی به‌علوم طبیعی میشد. این اختلاف تعلیم، به‌اضافهٔ تفاوت احوال اجتماعی، دانشجویان مدارس سه‌گانه را با یکدیگر به‌رقابت وا می‌داشت و در هر حال اختلاف بین آکادمی و لوکئوم تدریجاً خیلی بیش از اختلاف عقیده‌یی بود که حتی در اواخر حال بین تفکر ارسطو و افلاطون به‌ظهور آمده بود. باری لوکئوم —مدرسهٔ ارسطو— در آتن به‌پشتیبانی اسکندر و به‌راهنمائی ارسطو توانست حیثیت علمی قابل ملاحظه‌ای به‌دست آورد و اسکندر برای کمک به‌تأسیس آن و شاید تا حدی برای نفوذ در مجامع علمی آتن، یک بار حتی —چنانکه از پاره‌ای روایات بر می‌آید— هشتصد تالان زر که خود مبلغی هنگفت محسوب میشد، به‌استاد داد تا از محل آن بتواند این مجموعهٔ مدرسه وکتابخانه و باغ وحش و موزهٔ علوم طبیعی را به‌وجود بیاورد و می‌گویند اسکندر تمام شکارگیران، بازداران، جنگلبانان و ماهیگیران قلمرو خود را نیز فرمان داد تا هر چه از انواع نادر جانوران وگیاهان بیابند جهت مطالعه و بررسی نزد ارسطو بفرستند. این نکته مخصوصاً ارسال نمونه‌های نایاب‌گیاهان و جانورانی که در یونان وجود نداشت البته می‌توانست

چنانکه شهرزوری هم در نزهةالارواح خاطرنشان می‌کند موجب تکمیل اطلاعات وی در زمینهٔ علوم طبیعی شود. اما آشنایی ارسطو با جانوران و گیاهان آسیا آن اندازه نیست که این قول شهرزوری را تأیید کند. روایت مربوط به کمک‌های مالی و حکم در ارسال گیاهان و جانوران قلمرو وی نیز، که از پلین نقل شده است، بدون شک ازمبالغه خالی نیست اما محقق است که تأسیس و توسعهٔ کتابخانه و موزهٔ لوکئوم، می‌بایست تا حدی از حمایت اسکندر — و همچنین آنتی‌پاتر[22] نایب السلطنهٔ او که خود از دوستان ارسطو بود — برخوردار بوده است. این علاقه به جمع‌آوری اشیاء و نمونه‌ها و مخصوصاً به جستجوی نسخه‌های نادر کتابها بود که ارسطو را از جوانی به «کتابدوستی» مشهور کرد و اینکه می‌گویند افلاطون خانهٔ وی را «قرائت‌خانه» می‌خواند اگر ناشی از انتساب احوال پایان عمر وی به احوال اوایل حالش نباشد، باری حاکی ازآنست که این علاقه در وجود وی سابقهٔ طولانی داشته است. در هر حال وقتی اسکندر برای فتوحات خود آهنگ تسخیر آسیا کرد ارسطو که نمی‌خواست در این سفر با پادشاه همراه شود خواهرزادهٔ خویش کالیس‌تنس را به‌عنوان مورخ در التزام رکاب او روانه کرد. اما کالیس‌تنس که با وجود خوشامدگویی‌ها نتوانست طبع خودکامه و تملق‌پرست اسکندر را چنانکه باید ارضاء کند، در دستگاه او متهم به توطئه‌شد و به‌امر اسکندر با عقوبت هلاک گشت. این خشونت اسکندر در تمام یونان فلاسفه را برضد اسکندر برانگیخت، و تئوفراسطس در طی رساله‌ای که در باب کالیس‌تنس نوشت اسکندر را به‌خاطر این اقدام بسختی نکوهش کرد. اسکندر هم نسبت به‌ارسطو که ازین بابت به‌شدت رنجیده‌خاطر گشته بود، سردی نشان داد و حتی بعضی از رقیبان و مخالفان او را نیز تشویق و حمایت کرد. مع هذا هر چند روابط بین خداوندگار اندیشه با خداوندگار جهان به‌طور بارزی تیره شد، آن روایت که می‌گوید ارسطو در مرگ اسکندر دست‌اندرکار بود و با آنتی‌پاتر برای مسموم کردنش همداستانی کرد بیشک‌مبنایی ندارد و اینکه اسکندر اصلا مسموم شده باشد شایعه‌ای دروغین بوده است که فقط سالها بعد ازمرگ اوپرداخته‌اند [۱۳]. ارسطوهم بررغم رنجشی که دردنبال ماجرای کالیس‌تنس از اسکندر یافت هرگز با او قطع ارتباط نکرد و ظاهراً

22. Antipater

به‌همین جهت هم بود که بعد از مرگ اسکندر به‌عنوان یک تن از هواخواهان اسکندر و مقدونیان خود را درآتن مواجه‌با تهدید وخطریافت. درواقع بعد از مرگ اسکندر (۳۲۳ ق م) آتن که به‌رهبری دموستنس دوباره خود را برای‌رهایی از قید مقدونیه آماده می کرد، برای ارسطو دیگر جایی امن محسوب نمی‌شد. حمایتی که در آغاز تأسیس لوکئوم از جانب پادشاه مقدونی نسبت به‌استاد اظهار شد با آنکه در اواخر حال دیگر ادامه نداشت برای فیلسوف وبالی بزرگ شد وکینه‌ای که عامهٔ‌آتنی‌ها نسبت به‌حزب مقدونی اظهار‌می کردند ناچار دامن ارسطو راهم که در مدت اقامت در آتن به‌هیچوجه جهت اسکندر تبلیغاتی هم نکرده بودگرفت. در واقع ارسطو که برخلاف افلاطون عزلت و مطالعه را بر اشتغال به‌سیاست عملی ترجیح می‌داد در حوادث جاری نقش سیاسی نداشت اما برای بدنام کردن او نه‌سابقهٔ اقدام سیاسی ضرورت داشت و نه به‌دست آمدن گزارش‌هایی که به‌دروغ گفته میشد بر ضد آتن به‌دربار مقدونیه نوشته است لازم بود. همان سابقهٔ ارتباط با اسکندر و با آنتی‌پاتر کفایت می کرد تا او را معروض سوءظن عام سازد. مخالفان،وی را متهم کردندبه‌بیدینی،به‌تمایلات مقدونی، و به‌اینکه نسبت به‌خدایان یونانی چنانکه باید اعتقادی ندارد. ارسطو که داستان سقراط را به‌یاد داشت، مصلحت آن دید که قبل از برخاستن طوفان خود را از آسیب آن حفظ کند. وبه‌قول‌خودش یکبار دیگر به آتنی‌ها فرصت ندهد تا نسبت به فلسفه مرتکب جنایت شوند. ازین رو از آتن بیرون آمد و در کالسیس در ملکی که ظاهراً ازمادر به‌ارث یافته بود،انزوا جست اما چند ماه بعد در آنجا مرگ به‌سراغش آمد. این‌مرگ ظاهراً به‌سبب یک بیماری طولانی معده بود که از چندی پیش او را رنج می‌داد و سرانجام در شصت و دوسالگی او را از پا در آورد (۳۲۲ ق م). اینکه بعضی روایات نقل کرده‌اند که او خود را با شوکران مسموم کرد بیشک خلط وسهوی بیش نیست چون علاوه برآنکه این اقدام با اصول اخلاقی خود او که در اخلاق نیقوماخس هست منافات دارد وی در این نقطهٔ دورافتاده خود را در خطر هم نمی‌دید تا در جام شوکران وسیله‌ای برای رهایی از تشویش خطر جسته باشد. این هم که خود را به‌دریا افکنده باشد که چرا سر جزرومد آن را درنیافته است افسانهٔ کودکانه‌یی است که حاجت به‌رد کردن ندارد. به‌علاوه وصیت‌نامه‌ای‌هم که بدو منسوبست و اگر

تمامیت آن مسلم نباشد صحتش هم مشکوک نیست، چنان اعتدال روحی و سلامت فکری را نشان می‌دهد که تصور اقدام به‌خودکشی را در مورد وی غیرممکن میسازد. بعد از او ریاست مدرسه و مخصوصاً کتابخانهٔ او به‌شاگردش تئوفراسطس—که نیز خواهرزاده‌اش بود— رسید. جنازه‌اش هم به‌زادگاه او استاگیرا منتقل شد. وصیت‌نامهٔ او آکنده از روح مردمی، و شایستهٔ شأن یک فیلسوف بود. از زن اولش پوتیاس دختری یافت که هم پوتیاس نام‌گذاشت. پسری هم از همخوابهٔ دیگر یافت که نام پدرش را بروی نهاد- نیقوماخس.

***

دربارهٔ آثار ارسطو فهرستهای کهنه‌ای که در دست هست تعدادآنها را از حدود نود یا صد تا نزدیک چهارصد بلکه هزار رساله و عنوان رسانیده‌اند و هرچند بسیاری ازین عنوانها اجزاء یا نامهای مختلف اثری واحدست، آنچه از آن میان باقی‌است تعدادی قابل ملاحظه است. مع‌هذا در انتساب تمام آثاری که بدومنسوب است یقین قطعی نیست، در بارهٔ بعضی مجعول بودن محقق است و در مورد تعدادی شک نیست که قسمتی از اجزاء مجعول یا منحول است و به‌هر حال قسمت زیادی‌ازین آثارمنسوب رامحققان‌محل‌تردید یافته‌اند[۱٤].آنچه در بررسی این مجموع برای محقق اهمیت دارد، رشتهٔ تحول فکر ارسطوست که بررغم ترکیب درهم ریختهٔ بسیاری از آنها، و با آنکه نظم تاریخی روشنی در باب توالی آنها نمی‌توان قایل شد، از بررسی آنها تا حدی به‌دست می‌آید. این بررسی، ارسطو را درطی مجموع نوشته‌های وی متفکری نشان می‌دهد که در جوانی مجذوب فلسفهٔ افلاطون می‌شود، وبعدها به‌اقتضای بینش‌خاص خود دربارهٔ آنها به‌شک می‌افتد، و سرانجام آنها را رد و نفی می کند و در برابر حکمت او فلسفهٔ تازه‌ای می‌آورد که درست نقطهٔ مقابل بینش‌او راعرضه می‌دارد[۱٥]. بدون شک تمام آنچه از آثار او باقی است ممکن نیست در نظم و ترتیب تاریخی مضبوطی درآید، لیکن از آن‌میان‌آنچه تا حدی می‌تواند در سلسلهٔ ترتیب‌تاریخی درآید، بررسی تحول فکری‌نویسنده را ممکن می‌سازد. قدیمیترین آثار وی محققاً آنهاست که در دوران حیات افلاطون و مقارن سالهای دانش‌اندوزی خویش در آکادمی آتن به‌وجود آورده است. طرفه آنست که از این‌گونه آثار با آنکه فصاحت بیان و لطف اسلوب نویسنده هم به‌آنها مزیت خاص بخشیده بوده است تقریباً جز پاره‌ای منقولات پراکنده چیزی باقی نمانده است. با لطف و سلاستی

که درین آثار هست این نکته غریب می‌نماید و در حقیقت اگر بی‌توجهی عامه سبب شده بود که کارهای علمی و فلسفی پیچیده و سنگین نویسنده از بین می‌رفت این اندازه غرابت نداشت. در واقع آنچه سیسرو و از سلالت ذرین گفتار ارسطو و کنتی‌لین از چاشنی فصاحت و دیونیزوس هالیکارناسی از قوت، فصاحت و لطف آن گفته‌اند در بارهٔ همین گونه آثار دوران جوانی اوست. قسمت عمدهٔ آثاری که ارسطو درین دوران نوشت به‌شیوهٔ محاورات افلاطون بود، و شاگرد جوان در تحت تأثیر جاذبهٔ استاد می‌کوشید تا در طی اینگونه آثار شیوهٔ او را تقلید کند و مثل او گه‌گاه شورانگیزی و تخیل پردازی نماید. قطعاتی چند که ازینگونه آثار نیز باقی است غالباً همین روح افلاطونی را در سبک بیان و حتی طرز فکر نویسنده نشان می‌دهد. باقی آثار وی، یا اطلاعات وتحقیقاتی است که در سالهای نقل و انتقال[23] — در مدت سالهای اقامت وی در آسوس، لسبوس، وپلا — برای بررسی‌های منظم‌تر جمع آورده است، یاخود کتابها و رسالات علمی است که در سالهای لوکئوم در مسایل مختلف نظری چون فیزیک، حکمت اولی، اخلاق، و سیاست نوشته است و هدف آنها بیان تعلیم خود او یا در عین حال، نقد و بررسی افکار و آراء متقدمان بوده است. تمام آثاری که متن آنها به‌طور بالنسبه کامل و تمام، به‌ما رسیده است از همین نوع اخیرست جز آنکه شاید پاره‌ای از اجزاء منطق، قسمتهایی از مباحث حکمت اولی، و بعضی مباحث مربوط به کون وفساد، کتاب السماء، کتاب الحیوان، کتاب سیاست و حتی اجزائی ازکتاب فیزیک وکتاب تاریخ طبیعی را که هنوز چیزی از تأثیر افلاطون را نشان می‌دهند می‌توان به‌احتمال قوی به‌دوران سالهای نقل و انتقال وی مربوط شمرد [۱۶]. درهر حال آن لطف وفصاحتی که قدما در کلام ارسطو نشان داده‌اند مربوط به‌این رسالات علمی و تعلیمی وی نیست. درست است که شهرت و حیثیت علمی ارسطو در حقیقت به‌خاطر همین رسالات وکتابهاست اما این کتابها تقریباً همگی ازهرگونه لطف و مزیت ادبی خالی‌است و آنچه درآنها مهم است اشتمالشان بر تعلیم ارسطو و برطرح و نقد آراء متقدمان در مسایل مربوط به‌تعلیم اوست. در همهٔ آنها سبک بیان، سنگین و ملال‌انگیزست. نه‌فقط زبان غالباً به‌اسلوب محاوره نزدیک و فاقد قوت و صلابت ادبی است بلکه شیوهٔ

23. Wandeljahre

انشاء نیز گه‌گاه مشتمل برایجاز مخل، اطناب ممل، و متضمن حذف، حشو و معترضه به‌نظر می‌آید. چنانکه در بعضی موارد تجدیدنظرها یا تلخیص‌هایی در طی بیان پیش می‌آید که احیاناً به‌سلاست وسلاست گفتار لطمه می‌زند[۱۷]. حتی در پاره‌یی موارد آنچه جهت تبیین دلیل می‌آید کافی و تمام نیست، در موارد دیگر گاه تفصیل مطلبی را به‌بعد حواله می‌کند اما بعد دیگر در آن باب چیزی نمی‌گوید. پیداست که تجدیدنظرهایی در تألیف آثار صورت نگرفته است و در واقع این آثار عظیم که طی قرنها افکار و اذهان صاحبنظران را تسخیر کرده است، از آنچه به‌عنوان «حسن تألیف» خوانده میشود بهره‌یی ندارد و غالب آنها ظاهراً فقط یادداشتهایی مقدماتی بوده است که خودش برای تقریر و تعلیم مبسوط خویش تهیه کرده است و شاید در بعضی از آنها پاره‌یی یادداشتهای دیگر هم که شاگردان لوکئوم در طی سالهای مختلف از تقریر استاد برداشته‌اند، نیز وارد شده باشد. در هر حال جمع و تدوین نهایی همین آثار نیز، مدتها بعد از ارسطو انجام یافته است و قطعاً یک‌سبب عمده در وجود دشواریهای بسیاری که در متون آنها هست باید ناشی از همین نکته باشد. در بارهٔ نحوهٔ جمع و تدوین نهایی آثار ارسطو روایتی معروف هست که استرابو و پلوتارک ذکر کرده‌اند و مؤلفان دیگر هم غالباً از آنها نقل کرده‌اند[۱۸]. به‌موجب این روایت، کتابخانهٔ ارسطو که نوشته‌های خود او نیز در بین آنها بود، بعد از او به‌دست تئوفراسطس افتاد. وارث او نیزنلئوس بود که هر چند قسمتی از کتابخانه را به‌بطلمیوس‌فیلادلفوس فرمانروای مصر فروخت آثار مربوط به‌خود ارسطو را نگهداشت و اعقاب او نیز از بیم مداخلهٔ فرمانروایان پرگاموم[۲۴] که بابطالسه درجمع‌آوری‌نسخه‌های قدیم رقابت داشتند و مخصوصاً به‌این امید که در فرصت مناسب آن آثار را به‌بهای‌گزاف بفروشند، سالها کتابهای ارسطو را در سردابهٔ زیرزمینی پنهان کردند و بعدها وقتی در حدود سال ۱۰۰ ق م آپلیکون[۲۵] ازکتابدوستان آتن آنها را خرید از رطوبت و کرم به‌آنها آسیب بسیار رسیده بود. با آنکه نسخه‌هایی ازین آثار برداشته شد و پاره‌ای افتادگیهاشان هم اصلاح گشت اما آنچه از مجموعهٔ آپلیکون حاصل شد، نسخه‌هایی آکنده از غلطها و افتادگیها بود. بعد از

24. Pergamum 25. Apellikon

آپلیکون این مجموعه به‌وسیله سولا[۲۶] سردار روم در حدود سال ۸۸ق‌م به‌روم نقل شد و آنجا چندی دست‌به‌دست‌گشت و نسخه‌هایی هم از آنها برداشته شد تا آنکه اندرونیکوس نام از اهل رودس، و از پرورش یافتگان لوکئوم که گویند یازدهمین رئیس مدرسه آنجا هم بود، در دورهٔ حیات سیسرو به‌روم آمد و در حدود سنه ۷۰ق‌م موفق شد مجموعهٔ آثار ارسطو را تدوین و تصحیح نهایی کند. روایت استرابو و پلوتارک البته شاید به کلی از جنبهٔ داستانپردازی خالی نباشد وگویا قسمتی از آن را برساخته باشند تا وجود غلطها و افتادگیهای نسخه‌های موجود را توجیه کنند. معهذا اصل روایت— قطع نظر از شاخ و برگهای جزیی— ممکن است درست باشد اما این دعوی را نمی‌توان پذیرفت که در تمام این مدت کتابخانهٔ لوکئوم نسخه‌هایی از آثار استاد را نداشته است و نسخ آثار ارسطو منحصر به‌همان نسخه‌هایی بوده است که از تئوفراسطس به‌نلئوس رسیده بوده است. در هر حال، پیداست که اندرونیکوس بدون‌آشنایی دقیق قبلی نمی‌توانسته است در جمع و تدوین آثار استاد توفیق بیابد و البته آثاری که خود آنها در اصل جز یادداشتهایی بالنسبه نامنظم نبوده است و بعدها نیز شاگردان ارسطو هر یک در حد ذوق و فهم خویش چیزی از یادداشتهای خویش برآن آثار تعلیق کرده است که شاید با آنچه دیگری‌تعلیق می کرد بیش وکم تفاوت داشته است، ممکن نبود در فاصلهٔ بین عهد ارسطو و آندرونیکوس از دستبرد کاتبان آسیب ندیده باشد و سر عمدهٔ دشواریهایی که غالباً در باب متون آثار ارسطو هست از همین جاست. باری بخش عمدهٔ این رسالات نظری را ارسطو در سالهای لوکئوم باید تألیف کرده باشد نهایت آنکه بعضی از آنهاگه‌گاه مشتمل بر اجزایی است که به‌نظر می‌آید نویسنده آنها را در طی سالهای نقل و انتقال خویش یادداشت کرده باشد و بعدها تقریباً بدون تغییر در ضمن مجموعهٔ جدید تألیف خویش‌گنجانیده باشد. در هرحال محققی که امروز بخواهد سیر اندیشهٔ ارسطو را دنبال کند می‌بایست ضمن مطالعهٔ این آثار سنگین و ملال‌انگیز استاد رشتهٔ افکار او را در آثار دوران نقل وانتقال وقطعات بازمانده از دورهٔ آکادمی نیز، بررسی نماید. از آثار دورهٔ آکادمی و دوران جوانی ارسطو نسخهٔ جامع کاملی البته در دست نیست اما از آنها باز این اندازه

26. Sulla

منقولات پراکنده در آثار دیگران باقی مانده است که از همین قطعات پراکنده بتوان تا حدی با مندرجات اصل آنها آشنایی یافت. نکته این است که این آثار گمشده هم البته بلافاصله بعد از تحریر از بین نرفته است غالب آنها مدتها بعد از عهد ارسطو همچنان باقی بوده است و چون اختصاص به‌مباحث دقیق وفنی هم نداشته است طی قرنها در اذهان و افکار دوستداران حکمت تأثیر نهاده بوده است. در بین اینگونه آثار، که تمام آنها هم برخلاف مشهور به‌شیوهٔ محاورات افلاطونی نیست، بعضی‌شان چنانست که تأثیر تعلیم افلاطون را عمیق‌تر و محسوستر نشان می‌دهد. از جمله در بین قدیمیترین آثار ارسطو رساله‌یی بوده است تحت عنوان یودموس[۲۷] که آن را ارسطو به‌شیوهٔ محاورات افلاطونی نوشته بوده است و این رساله در باب بقای روح سخن می‌گوید و مانند افلاطون به‌سابقهٔ وجود روح قبل از بدن و به‌ابدیت آن بعد از فنای جسم، قایل می‌شود. رساله را ارسطو به‌یاد یکدوست وهمدرس دیرین خویش— یودموس قبرسی که در سال ۳۰٤ ق‌م. در سیراکوز، طی جنگی کشته شد— نوشته است و کوشیده است تا یک رؤیای او را در باب بازگشت به‌وطن، به‌بازگشت روح او به‌عالم ابدیت تعبیر نماید. این اثر ارسطو نه فقط از لحاظ سبک بیان رسالهٔ فدون[۲۸] را به‌خاطر می‌آورد بلکه نیز در عین حال معرف پاره‌ای مبادی و افکار افلاطونی در اندیشهٔ ارسطو نیز هست[۱۹]. یک اثر دیگر از زمرهٔ همین آثار گمشده ارسطو، رساله‌یی است معروف به تشویق به‌فلسفه[۲۹] که ظاهراً به‌صورت خطابه یا نامه‌یی طولانی بوده است خطاب به تمیسون[۳۰] فرمانروای قبرس. درین نامه نیز ارسطو یک فیلسوف افلاطونی است که می‌خواهد حیات انسانی را با عالم معقولات منطبق نماید و سعی دارد تا همچون افلاطون خیر وسعادت را در پیروی از مثل روحانی جلوه دهد. می‌گوید که هر نقصی درین عالم فانی هست در عالمی برتر که عالم معقولات است جبران می‌شود و به‌کمال تبدیل می‌گردد و مرگ هم خود جز عروج به‌یک مرحلهٔ عالیتر از حیات نیست. چون اسارت در حصار بدن روح را از نیل به‌کمال باز می‌دارد و فلسفه به‌انسان کمک می‌کند تا به‌اوج کمال نایل آید و به‌سعادت که از طریق نیل به‌عالم معقولات حاصل می‌آید دست بیابد، پس فلسفه نه فقط از لحاظ فواید آن

27. Eudemus 28. Phaedon 29. Protrepticos Philosophian 30. Themison

مورد توجه است بلکه فی‌نفسه و بالذات هم مطلوب است و از آن نمی‌توان صرف نظر کرد. این اثر ارسطو که سیسرو هم در رسالهٔ معروف تشویق به‌فلسفه[۳۱] از آن الهام یافته است در عین حال متضمن این تعلیم معروف ارسطو بود که می‌گوید اگر فلسفه ضرورت داشته باشد اثباتش محتاج به‌فلسفه است و اگر هم ضرورت نداشته باشد باز اثبات آن به‌فلسفه احتیاج دارد. جالب آنست که ارسطو، از طریق تأثیری که در سیسرو داشت در افکار اگوستین قدیس نفوذ بارزی یافت و تا حدی همین اثر ارسطو بود که مع‌الواسطه، اگوستین را به‌سوی فلسفه ــ که وی را سرانجام به‌مسیحیت کشانید ــ هدایت نمود [۲۰]. تأثیر دیگری که این رساله بخشید آن بود که توصیه و توصیف فلسفه به‌عنوان امری که بالذات ــ و قطع‌نظر از فایده عملی ــ نیز مطلوب است خطبای آتن و مخصوصاً یاران ایسوکراتس[۳۲] را خشمگین کرد و آنها را واداشت تا آن قول را به‌این عنوان که مردم را از توجه به‌جنبهٔ عملی امور بازمی‌دارد تخطئه نمایند [۲۱]. تأثیر این اثر در نزد حکماء نوافلاطونی هم قابل ملاحظه بود چنانکه یملیخوس[۳۳] در اثری که به‌همین عنوان نوشت پاره‌ای قطعات آن را نقل کرد. در بین سایر آثارگمشده دوران جوانی رسالهٔ گرولوس[۳۴] در بارهٔ بلاغت، ازسابقهٔ شوق و علاقه‌ای که استاد از همان اوایل ورود به‌آتن نسبت به‌این رشته نشان می‌داده است حکایت دارد. گرولوس پسرگزنفون که رساله مربوط باوست در حدود سال ۳۶۲ ق م کشته شد و اگر این محاورهٔ سبک افلاطونی چنانکه محققان می‌پندارند مقارن همان سالها انشاء شده باشد می‌بایست آن را متعلق به‌سالهایی شمرد که ارسطو به‌تازگی به‌آتن وارد شده باشد. رسالهٔ دیگری هم ارسطو تحت عنوان در بارهٔ عدالت داشته است که هم بر همین شیوهٔ محاورات افلاطونی بوده است و در انشاء آن نیز نویسنده ظاهراً به رسالهٔ جمهور افلاطون نظر داشته است [۲۲]. بدون شک در بارهٔ این اثرگمشده اگر اطلاعات بیشتری در دست می‌بود ارتباط جزئیات آن با تعلیم افلاطون و با آنچه خود ارسطو در سالهای بعد در اینگونه مباحث نوشت، سیرتحول اندیشهٔ او را برای جوینده بهتر نشان می‌داد. در هر حال، در بررسی آنچه از این آثارگمشده به‌دست آمده است، محقق این نکته را به‌روشنی درک می‌کند که در سالهای آکادمی، تا مدتها

31. Hortensius 32. Isocrates 33. Jamblichus 34. Grylus

ارسطو به‌شدت تحت جاذبهٔ افلاطون واقع بوده است و البته قبول داستانهایی که بعدها خواسته‌اند وی را از همان اوایل ورود به‌آتن، نسبت به‌تعلیم افلاطون مخالف و عاصی نشان دهند، با چنین اسنادی برای مورخ ممکن نخواهد بود. اولین بار که اثری از اینگونه عصیان و مخالفت— هرچند باز محتاطانه— ظاهر میشود، در یک رسالهٔ گمشدهٔ دیگر ارسطوست که در بارهٔ فلسفه عنوان دارد و محققان می‌پندارند باید مربوط به‌سالهای آسوس و عهد هرمیاس باشد. در هر حال این رساله هر چند در دوران بعد از افلاطون نوشته شده است و در آن نشانه‌ای از واکنش ذهن شاگرد نسبت به‌تعلیم استاد هست، لیکن باز روی هم‌رفته چیزی جز یک اثر افلاطونی ارسطو نیست. در واقع این اثر مفصلترین و طولانی‌ترین آثارگمشدهٔ ارسطو هم هست. به‌علاوه از لحاظ ما این اهمیت را هم داردکه به‌مناسبت، ذکری هم از مغان ایران واز ثنویت آنها در آن بوده است و همین نکته هم از اموریست که ارتباط آن را با دربار هرمیاس که تحت تأثیر ایران هخامنشی است، و با تعلیم افلاطون که ثنویت در تعلیم او نیز صورتی خاص خود دارد بیشتر معلوم می‌دارد. درست است که در این اثر، ارسطو ضمن اشارتی به‌تاریخ فلسفه بعضی افکار تازه هم— شاید تا حدی تحت تأثیر افکار ایرانی و بابلی که به‌احتمال قوی در دستگاه هرمیاس رایج بوده است— عرضه می‌دارد، اما نقدی که از مسأله معقولات و رأی افلاطون می کند ظاهراً هنوز چنان صریح و قاطع نیست که وی را از جرگهٔ پیروان افلاطون و از مکتب آکادمی که مدرسهٔ آسوس به‌هر حال شعبه‌یی از آن تلقی میشد خارج کند. حتی مفهوم فلسفه هم، آنگونه که در این محاورهٔ افلاطونی عهد هرمیاس هست و بعدها در متافیزیک هم دیگربار تکرار میشود در واقع همان مفهوم افلاطونی فلسفه است: علم به‌وجود نخستین. به‌علاوه در این محاوره یک جانیز اشارت به‌آن برهان معروف راجع به‌ذات‌باری هست که آن را برهان مبنی بر مدارج کمال[35] می‌خوانند و خود یک برهان افلاطونی است. درین برهان قول به‌اینکه، فرض وجود امر بهتر وجود امر بهترین را الزام می کند، خود مبتنی است بر تصدیق به‌واقعیت و وجود امر معقول- مثل افلاطونی. این ملاحظات نشان می‌دهد که این اثر هم، هر چند نشانهٔ شروع

35. argumentum ex gradibus

استقلال فکری ارسطو و رهایی وی از جاذبهٔ تأثیر افلاطون هست به هرحال تا آن اندازه هم که بعضی محققان پنداشته‌اند یک بیانیهٔ صریح ضد افلاطونی نباید تلقی بشود [۲۳]. از لحاظ سبک نویسندگی هم یک تفاوت این محاورات ارسطو با محاورات افلاطون، ظاهراً درین بود که درین آثار برخلاف رسم جاری درنزد افلاطون، خود نویسنده نیز یک‌تن از حاضران مجلس و شرکت کنندگان در محاوره است. به‌علاوه در آغاز محاوره مقدمه‌هایی بوده است که تمهید محاورات و به‌صورت تقریر عادی بوده است و از همین جاست که از روی آنچه به‌طور پراکنده ازین آثار نقل شده است بعضی محققان گه‌گاه دربارهٔ پاره‌ای ازین آثار حکم کرده‌اند که محاوره نبوده است و به هر حال البته نبایدگمان برد که تمام این محاورات گمشدهٔ ارسطو هم از لحاظ سبک و قالب می‌بایست دارای شکل واحدی بوده باشد. در ترتیب تاریخی آثار ارسطو سالهای آسوس، لسبوس، وپلا می‌بایست مقدمات تحول تدریجی اندیشهٔ او را از تعلیم ریاضیگرای آکادمی به‌سوی تعلیم طبیعیگرای لوکئوم فراهم کرده باشد. به‌نظر می‌آید که در طی این سالها ارسطو ضمن مرور انتقادی در حاصل تعلیم افلاطون، با مطالعهٔ بیشتر و واقع بینانه‌تر در مسایل مربوط به‌طبیعت و انسان، تدریجاً راه خود را آنگونه که اقتضای طبع و لازمهٔ تربیت خانوادگی او بوده است، پیدا کرده است. درواقع بعضی بررسی‌هایی که وی در آسوس، و لسبوس در بارهٔ زندگی انواع جانوران کرده است، حاکی از توسعهٔ تدریجی علاقهٔ او به‌مسایل مربوط به‌طبیعت بوده است ـ که روی‌هم رفته معرف ویژگی‌های تعلیم مشایی اوست. اینکه تعدادی از آثار موجود مربوط به‌آخرین دورهٔ حیات علمی او ـ در لوکئوم ـ احیاناً از اجزاء نامتجانس تشکیل یافته است، و در بعضی از آنها ارتباط پاره‌ای فصلها با فصلهای دیگر چندان منطقی و روشن به‌نظر نمی‌آید نشان می‌دهد که بخشهایی ازین نوشته‌ها را ارسطو می‌بایست در طی همین سالهای نقل وانتقال یادداشت کرده باشد. در بین تحقیقات و بررسی‌هایی که ظاهراً در طی همین سالهای نقل و انتقال و احیاناً در اوایل ایجاد لوکئوم در آتن، به‌وسیلهٔ ارسطو انجام شده است رساله‌ای در باب بربرها، فهرست برندگان بازیهای پوتیان و اولمپی، فهرست نمایشنامه‌هایی که در طی جشنهای دیونیزوس در آتن مورد توجه شده است، معرف جامعیت نظر و وسعت حوزهٔ علائق اوست. درین میان

غیر از رساله‌ای در فن خطابه که خطاب به‌اسکندر[36] است و ظاهراً باید از آثار شاگردان لوکئوم باشد، رساله‌ای هم در باب فرمانروایی بدو منسوبست که می‌بایست در دوران اقامت پلاتصنیف شده باشد. رسالهٔ دیگری نیز تحت عنوان «اسکندر» در باب‌کوچ نشینان بدو منسوب شده است که اگر واقعاً از او باشد طرز تفکر او را در یک مسألهٔ سیاسی روز با آنچه اسکندر می‌اندیشیده است مغایر نشان می‌دهد. در هر حال قسمتی از مباحث علم‌الوجود و حکمت اولی که بعدها در مجموعهٔ متافیزیک آمده است نیز متعلق به‌همین سالهای نقل و انتقال اوست، چراکه اینگونه مسایل ظاهراً حتی در اواخر حیات استادش افلاطون نیز توجه او را مشغول کرده بود. نظیر همین قول را در باب بعضی اجزاء فیزیک، اخلاق، و سیاست هم می‌توان گفت و پیداست که رسالات تعلیمی لوکئوم می‌بایست تا حدی به‌تحقیقات و تفکرات سالهای نقل و انتقال[37] حکیم مسبوق بوده باشد. در هر حال، این بازگشت به‌آتن و تأسیس لوکئوم دورهٔ پختگی و کمال اندیشه ارسطو را نشان می‌دهد و تقریباً — با چند استثنا — تمام آثار موجود او به‌همین دورهٔ تعلیم در لوکئوم مربوط است. نهایت آنکه قسمتهایی از آنها شامل یادداشتهایی است که در طی سالهای نقل و انتقال جمع و ضبط شده است. باری، این آثار که نظم و ترتیب موجود آنها معرف صورتهای مختلف تقریر و تلقین استاد در طی دروس صبح و شام لوکئوم در طی سالهای اخیرتدریس ارسطوست، در همین ترتیب بالنسبه نامنظمی که دارد وضع جزوه‌های استادی را نشان می‌دهد که مکرر در طی نسخه‌های مختلف آن اضافه و نقصانهای عمدی وارد کرده است، توضیحات و تعلیقات تازه در افزوده است، اجزایی از تألیفات سابق را بدون رعایت مناسبت کافی درآنها وارد نموده است‌وچون‌مواردابهام رادرضمن درس تبیین می کرده‌است ازاینکه‌عبارات‌جزوه‌هایش مبهم‌ومعقدبماندهم اندیشه‌یی به‌خود راه نمی‌داده است. در غالب این رسالات تعلیمی‌تلمیحاتی هست که‌ارتباط آنها را با محیط آتن وگه‌گاه با جریانات لوکئوم نشان می‌دهد و در بعضی از آنها حتی اشارتهایی به‌حوادث تاریخی نیز هست که روی‌هم رفته صورت موجود فعلی آنها را مربوط به‌دوران اواخر عمر ارسطو و یا به‌هرحال به‌دوران تعلیم لوکئوم میسازد [۲۴]. در ترتیب آنها هم هر چند در

36. De Rhetorica ad Alexandrum 37. Wandeljahre

حال حاضر نمی‌توان نظم تاریخی دقیقی پیشنهاد کرد اینقدر محقق است که گویا سیر از معقولات صرف — که مبنای جهان‌بینی افلاطونی است — به‌محسوسات قابل تجربه و موضوع قیاس — که طرزتلقی ارسطو برآن مبتنی است —، درترتیب توجه و اشتغال ارسطو در تألیف نیز دنبال شده باشد. درینصورت به‌احتمال قوی از بحث در معقولات و منطق ، به‌مجردات مربوط به‌متافیزیک باید پرداخته باشد[۲۰] و بعد از تحقیق در فیزیک، و احوال حیات، به‌مسایل مربوط به‌اخلاق، سیاست، و هنرگرائیده باشد. با اینهمه، این ترتیب هر چند برای محققی که بخواهد در بارهٔ مجموع آثار او بررسی اجمالی کند شاید مطبوع و مفید باشد بی‌تردید نمی‌تواند عین ترتیب وضابطه‌یی باشد که ارسطو درنظم و توالی آثار خویش از آن پیروی کرده است. در حقیقت آثار ارسطو، از حیث وسعت موضوع و جامعیت اطراف طوری است که با چند استثناء یک‌دائرة‌المعارف تقریباً واقعی وبالنسبه کامل‌عصر او را ارائه می کند. این مجموع شامل مباحث منطق، حکمت نظری و حکمت عملی است که آنچه ارسطو درین ابواب دارد همچون مجموعهٔ عظیم فوق‌العاده‌ای است و از فلاسفهٔ دیگر شاید فقط سن توماس، ابن‌رشد، و هگل را می‌توان یافت که در ایجاد چنین اثری توفیقی شبیه او یافته‌اند. در این مجموعه، آنچه در باب منطق است و مجموع آنها را شارحان بعد علم آلت[۳۸] خوانده‌اند، از لحاظ ارسطو به‌عنوان وسیلهٔ تشخیص بین حقیقت و خطا در درجهٔ اول اهمیت قرار دارد. درین زمینه رسالات ارسطو مشتمل بر مباحث قاطیغوریاس[۳۹] در باب مقولات، پاری‌ارمیناس[۴۰] در باب تعبیرات و احکام مربوط به‌قضایا[۴۱]، طوبیقا[۴۲] در باب قواعد جدل، رد سوفسطائیان[۴۳] در بارهٔ مغالطات، آنالوطیقای اول[۴۴] در باب قیاس، آنالوطیقای تالی[۴۵] در باب برهان، است و بعدها به‌ملاحظهٔ بعضی جوانب عملی مباحث ریطوریقا[۴۶] در باب خطابه وفنون بلاغت، و بوطیقا[۴۷] در باب شعر هم باین مجموع افزوده شده است و مدخل Isagogia راکه فرفوریوس برین مجموع افزود مبادی منطق مشایی را به‌وجود آورد. در زمینهٔ علوم مربوط

38. Organon
39. Categoriae
40. Peri Ermenias
41. De interpretatione
42. Topica
43. De Sophisticis Elenchio
44. Analytica Priora
45. Analytica Posteriora
46. Rhetorica
47. Poetica

به‌طبیعت که قریحه و علاقه‌اش از دوران آکادمی دایم او را به کشف مسایل آن می کشانید مطالعات ارسطو مبتنی بود بر سعی در مشاهده مستقیم احوال طبیعت. در مجموع اینگونه بررسی‌ها رسالاتی که او در باب مبانی فیزیک[۴۸] و مبادی و غایات طبیعت، یا درباب آسمان[۴۹] و حرکات افلاک و مسألهٔ اثیر[۵۰] یا در مسألهٔ کون و فساد[۵۱] دارد، در واقع طرح تازه‌ای از مسایل معمول در حوزهٔ آکادمی است. چنانکه کتاب النفس[۵۲] نیز که ارسطو در آن مسألهٔ وجود عقل[۵۳] را هم مطرح می کند، و با طرح آن در واقع یکی از امهات مسایل متافیزیک خود را بنیاد می‌نهد، در اصل طرح مجددی از مسایل افلاطونی است. در صورتیکه رسالات وی در باب اجزاء حیوان[۵۴] در باب تکوین حیوان[۵۵] و تعداد زیادی تحقیقات که در نظیر اینگونه مباحث مربوط به‌حیات و احوال طبیعت و تغییرات و تبدلات آن دارد مبنی بر مشاهدهٔ مستقیم طبیعت و حاکی از طرز تفکر عالمانهٔ فیلسوفی است که از تفکر در مجردات به‌بررسی درمحسوسات پرداخته است. یک نمونهٔ دیگر از اینگونه رسالات تحقیقی وی رساله‌یی است در باب طغیان آب نیل که هم معرف این علاقه به‌مشاهده و بررسی مستقیم در کائنات طبیعت است و با توجه به‌تفاوتی که درطرز تلقی از مسایل نظری‌مربوط به‌طبیعت و مسایل محسوس مربوط به‌حیات در آثار ارسطو هست پیداست که نمی‌توان تمام این رسالات را– با تنوع و کثرت قابل‌ملاحظه‌ای که دارند– تحت عنوان واحد طبیعیات ارسطو در آورد. مباحث فلسفهٔ اولی هم، که جامعان قدیم، بدان سبب که آن مباحث را در دنبال مباحث فیزیک آوردند آن را متافیزیک (=مابعدالطبیعه) خواندند، از همین مسایل مربوط به‌حوزهٔ افلاطونی بود که ارسطو در طی رسایل دوازده‌گانه خویش آن مسایل را از دیدگاه خاص خویش بررسی کرد. چنانکه در مسایل مربوط به‌اخلاق و سیاست هم رسالات عمدهٔ وی شامل اخلاق یودموس[۵۶] واخلاق نیقوماخس[۵۷] میشد که باز بررسی مسایل عملی عهد افلاطون بود، از دیدگاه واقع‌بینی مشایی. البته، تعدادی از آثار ارسطویی هم هست که صحت انتساب آنها محقق نیست و هر چندبعضی

48. Physia Auscultatio 49. De Caelo 50. Aether
51. De generatione et Corruptioe 52. De Anima 55 De Generatione Animalim
53. Nus 54. De Partibus Animalium
56. Ethica Eudemae 57. E. Nichomachea

محققان آنها را از ارسطو می‌دانند برخی دیگر به‌دلایل گوناگون درین باب تأمل اظهار کرده‌اند. از آنجمله غیر از بعضی اجزاء رساله قاطیغوریاس، کاینات جو، و برخی رسالات متافیزیک، می‌توان از فن خطابهٔ اسکندری، رسالهٔ مسایل[۵۸] رسالهٔ اخلاق کبیر[۵۹] در اینجا نام برد که هر چند در واقع معرف تعلیم ارسطو هستند در انتساب آنها به‌ارسطو اشکالهایی هست و طرح جزئیات این مسایل در اینجا مورد نظر نیست. بدون شک حیثیت و نفوذ فوق‌العادهٔ ارسطو در دوران اسکولاستیک در اروپا بیشتر به‌سبب اهمیتی بود که به‌منطق او – مجموعه ارغنون – داده میشد. درست است که این علم امروز دیگر به‌عنوان وسیلهٔ کشف مجهولات نقش قابلی ندارد اما لااقل برای کسانی که منطق را به‌خاطر خود منطق دوست می‌دارند مقام بلند معمار و مبدع آن به‌هر حال فوق‌العاده است. به‌علاوه اساس طرحی که او در منطق ریخت چنان کامل و دقیق به‌نظر می‌رسید که‌حتی کانت با دقتی که در نقد مسایل فلسفی داشت، تصدیق می‌کرد که منطق وی از زمان ارسطو تا حال اگر یک قدم به‌جلو بر نداشته است یکقدم هم به‌عقب برنداشته است[۲۶]. حقیقت آنست که ارسطو خودش هم منطق را به‌چشم یک علم واقعی و مستقل تلقی نمی کرده است فقط چون هدف آن را تحقیق در انواع استدلال – که در انواع علوم در کارست – تلقی می کرده است، آن را بدون آنکه یک نوع علم مستقل بداند، برای تمام آنها منطق را به‌منزلهٔ آلت و مقدمه‌ای می‌شناخته است در صورتیکه بعدها رواقیان آن را خود یک علم واقعی و در ردیف فیزیک و علم اخلاق می‌شناخته‌اند[۲۷]. هدف عمدهٔ منطق او آن است که قواعد استدلال را قطع‌نظر از اینکه موضوع مورد استدلال چیست بیان کند، معهذا مجموع رسالاتی که او در باب منطق دارد این قواعد را به‌طور منظم هم عرضه نمی کند. چراکه ارسطو قاطیغوریاس و قسمتی از طوبیقا را مدتها قبل از اقدام به‌تألیف آنالوطیقای اول نوشته بود، و البته توقع ارتباط دقیق بین آنها بیهوده است. اما بر منطق او از این لحاظ هم اعتراض کرده‌اند و همین نکته نیز از اسبابی بوده است که شارحان بعد را به‌تفسیر و تفصیل اقوال او واداشته است. درین میان مبحث قاطیغوریاس در باب الفاظ و مقولات است، آنچه باری ارمیناس یا تعبیرات خوانده می‌شود در باب قضایاست، انالوطیقای اول نظریهٔ قیاس عقلی[۶۰]

58. Problematica 59. Magna Moralia 60. Syllogismos

و انالوطیقای ثانی نظریهٔ برهان را مطرح می کند که عبارت است از آنگونه حجت که منحصراً مبتنی باشد بر یقینیات، درصورتیکه طوبیقا نظر به یقینیات که هدف آن کشف حقیقت و نیل به‌اعتقاد جازم و ثابت و موافق با واقع است ندارد، چون مراد از آن الزام طرف یا رفع الزام از خویش است با قیاساتی که مبادی آنها مسلمات و مشهورات است سروکار دارد چراکه در جدل هدف اقناع است نه کشف حقیقت. برای کشف حقیقت ارسطو دو طریق ارائه می کند یکی آنچه استقراء[61] می‌خوانند و آن عبارتست از استدلال کردن از امر جزیی به‌امر کلی، دیگری عبارتست از قیاس عقلی که ازامر کلی وعام به‌امر جزیی و خاص می‌رسد. شیوهٔ استقراء البته با بینش طبیعت نگری ارسطو موافقت بیشتر دارد، اما در عمل وی هر چند آن را در مراحل نخست علم مفید می‌داند در مراحل بالاتر فایدهٔ زیادی برآن مترتب نمی‌یابد و حصول استقراء تام را در آن مراحل ممکن نمی‌شمارد. شاید خود این نکته که نوعی انحراف از اقتضای بینش شخصی است نشان آن باشد که ارسطو تا پایان کار چیزی از تعلیم افلاطونی را، برخلاف میل خویش، همراه داشته است. در هرحال، آنچه ارسطو به‌آن در کشف حقیقت و نیل به‌اعتقاد جازم موافق با واقع تکیه دارد قیاس‌عقلی است. درآنالوطیقای‌اول (I،I) هم آن را عبارت می‌داند از استدلالی که در آن، وقتی بعضی امور فرض‌گردد امور دیگری از روی ضرورت از حقیقت خود و بدون آنکه به‌هیچ شرط خارجی حاجت باشد، لازم آید. در واقع خود ارسطو در بنای طرح فلسفهٔ خود از قیاس استفادهٔ بسیار می کند و حتی مواردی هست که وی احکام ما قبل تجربه[62] را مبدء قیاس‌هایی می‌سازد که می‌بایست بر تحقیقات تجربی متکی باشد چنانکه حرکت اجرام فلکی را درمسیر دایره می‌داند، به‌این دلیل که به‌حکم قیاس عقلی دایره‌احسن یا اکمل اشکال است و نظایر اینگونه احکام البته در دوره‌ای که علم به‌وسایل رصد و آلات و اسباب تحقیق مجهز نبوده است ظاهراً نباید چندان غریب به‌نظر بیاید. باری ارسطو به‌خاطرهمین اتکاء فوق‌العاده‌ای که در کشف حقیقت بر قیاس عقلی داشته است غالباً نیز مورد طعن و ملامت خرده‌گیران واقع شده است. از جمله فرانسیس بیکن در

61. Epagoge 62. a priori

ارغنون نوین[63] خویش بر وی مکرر می‌تازد که گویی به آنچه واقعیت‌ها[64] است اهمیت نمی‌دهد بلکه می‌کوشد تا از طریق احکام «ماقبل تجربه» از ذهن خود برای واقعیت‌ها ضابطه بسازد و به‌جای آنکه با دقت و حوصله واقعیت‌های موجود در طبیعت را مورد تجربه سازد برمبنای احکام ماقبل تجربه استدلال می‌کند که جریان احوال طبیعت باید چنین و چنان باشد اما! این افراط در قیاس عقلی اگر در نزد حکماء اسکولاستیک که فرانسیس بیکن و اقران او می‌خواستند مبانی تعلیم و شیوهٔ آنها را متزلزل سازند وجود داشت در نزد ارسطو تا این حد نبود و ارسطو در شناخت طبیعت، به‌اقتضای بینش خاص خود، به‌تجربه و مشاهدهٔ مستقیم واقعیت اهمیت بیشتری می‌داد. رسالاتی که او در باب احوال حیوانات، در باب اجزاء حیوانات، در باب تکوین حیوانات، ودر باب حرکت حیوانات نوشته است حاکی از توجه و علاقهٔ خاص او به‌مشاهده و تجربهٔ واقعیات طبیعت است و اگر بسیاری از بررسی‌های او بر آنچه در منطق استقراء ناقص خوانده می‌شود مبتنی شده است وامروز تعداد زیادی از احکام و آراء او واهی و بی‌اساس شناخته شده است باتوجه به‌اینکه آن تحقیقات در-واقع در دوران طفولیت علم انسانی صورت‌گرفته است نباید عجیب به‌نظر بیاید[۲۸]. اما سایر اجزاء منطق بلکه تا حدی تمام آن قبل از آنکه معرف شیوهٔ خاص تحقیق و استدلال شخصی او باشد درواقع جوابی به‌یک حاجت مهم عصر بوده است. مسألهٔ جدل[65] که سوفسطائیان در مورد الزام طرف آن را به‌نوعی مغالطه منجر کرده بودند و افلاطون تقریباً تمام فلسفه خود را در آن منحصر کرده بود. درواقع سایر اجزاء منطق ارسطو —طوبیقا، رد سوفسطائیان— و همچنین رسالهٔ فن خطابه، نیز به‌نحوی تحقیق و بررسی در ارزیابی جدل بود و اینکه در ورای هدف الزام خصم، چطور و در چه‌شرایطی می‌توان به‌اعتقاد جازم موافق با واقع نایل آمد؟ توجه به‌منطق، در واقع یک مرحلهٔ دیگر بود از آنچه ارسطو در مقابل افلاطون قرار می‌داد- هر چند در همهٔ این موارد شاید قصد وی بیشتر اصلاح و تکمیل قول استاد بود تا تخطئه و انکار آن. چراکه قیاس عقلی ارسطو که وی به‌آن در کشف حقیقت اهمیت بسیار می‌داد، خود آن در واقع همان جدل افلاطونی بود. چون استدلال از امر کلی به‌امرجزئی که

63. Norum organum 64. facts 65. Dialektik

اساس قیاس عقلی است نه‌آیا می بایست برقبول واقعیت و ثبوت امر کلی مبتنی باشد؟ درینصورت آنچه منطق ارسطو را از دیالکتیک افلاطون جدا می‌دارد، اختلاف در وجود کلیات معقول نیست اختلاف در اصالت آنهاست. تمام اختلاف بین افلاطون و ارسطو در واقع در همین اصالت صور معقول است و حتی غیر از فیزیک و متا فیزیک، دربحث تقلید و شعرهم آنچه این شاگرد و استاد را از هم جدا می‌دارد همین مسأله است. در آنچه به کشف حقیقت مربوط است ظاهراً کار علم در نظر ارسطو آنست که عوارض و حوادث عالم را از طریق مبادی و علل آنها توجیه کند. اما این مبادی و علل در واقع خود فقط چیزی جز صور معقول نیست و البته برای ارسطو نیز مثل افلاطون اینها اموری ثابت، قاهر، و لایتغیرند. اینکه وی در عمل برقیاس عقلی که استدلال از کلی به‌جزئی است بیشتر تکیه دارد تا برهر نوع استدلال دیگر، نشان می‌دهد که فیلسوف استاگیرا نیز در عین توجه به‌جزئیات و محسوسات، باز به‌واقعیت و ثبات صور معقول و کلی آن اندازه اطمینان دارد، که وجود آنها را — تا حدی مثل استادش افلاطون — ضامن وجود جزئیات محسوس بسازد. نهایت آنکه وی به‌حکم طبیعت واقع‌نگر که دارد، استقراء را به‌عنوان امری که انسان را به‌صور معقول می‌رساند و از جزئیات کلیات می‌سازد لااقل در مراحل پائین معرفت مؤثر و به‌هر حال یگانه وسیله می‌شناسد و همین نکته است که او را وا می‌دارد تا برخلاف افلاطون معقولات را در عالم کشف کند نه عالم را در معقولات. بدینگونه است که مسألهٔ واقعیت کلیات، ارسطو را از عالم معقولات ریاضی به‌دنیای محسوسات فیزیک می کشاند. فیزیک ارسطو در واقع تصوری را که سایر حکماء یونانی در باب طبیعت داشته‌اند نیز نشان می‌دهد چرا که غالباً اقوال دیگران را نیز در هر مسأله طرح و نقد می کند. در حقیقت به‌خاطر همین نقل و نقد اقوال دیگران است که فرانسیس بیکن او را به‌سلاطین عثمانی عصر خویش تشبیه می کند که‌گویی تا تمام برادران خود را قتل‌عام ننمایند نمی‌توانند به‌آرامش سلطنت کنند. اما همین نقل و نقدی که او از اقوال دیگران می کند امروز در بسیاری موارد تنها برگه‌هایی است که مورخ فلسفه در شناخت سیر و تحول اندیشه در بارهٔ دنیای باستانی در دست دارد. در مباحث

فیزیک هدف ارسطو آنست که طبیعت را به‌عنوان صحنهٔ حرکت و دگرگونیهای موجودات و علل و اسباب این دگرگونیها مطالعه کند. این طرز بررسی که در متا-فیزیک به‌نتیجهٔ نهایی می‌رسد، در تفسیر و تبیین دنیای اجسام مسألهٔ ماده و صورت را مطرح می کند، و با این نظریه دیواری را که افلاطون بین معقول و عالم محسوس کشیده بود فرو می‌ریزد و به‌جای مثل که واقعیات فایق و برتر از محسوسات است مفهوم صورت را ارائه می کند که برماده وارد می‌شود و بدینگونه عالم معقول را واقعی و ملموس می کند و واقعیت را از قلمرو تصورات انتزاعی برتر نشان می‌دهد. با این طرز تلقی از کاینات وهمچنین با تصوری که از حرکت دارد ارسطو از دنیای طبیعت به‌قلمرو فلسفهٔ اولی — که بعدها به‌عنوان متافیزیک خوانده شد — نفوذ می کند. مفهوم حرکت که سیر ازمیوه تا تخم را نیز در بیان او شامل می‌شود مسألهٔ قوه وفعل را مطرح می کند که نیز از امهات مباحث فلسفی اوست. بدینگونه، حرکت که مفهوم قوه و فعل یا ماده و صورت را در بر دارد[۲۹] البته متوجه غایتی نیز هست و ارسطو به‌این غایت در تفسیر و تبیین دگرگونیهای کائنات اهمیت خاص می‌دهد. در نظر وی طبیعت هم غایت و هدف دارد و حرکت که ماده و قوه را به‌صورت و فعل منتهی می کند در عین حال متوجه غایتی است که طبیعت آن را جستجو می‌نماید. البته تأثیری را که این طرز تلقی از حرکت[۳۰]، می‌تواند در پیدایش نظریهٔ تکامل تدریجی داشته باشد نمی‌توان نادیده گرفت. جالب آنست که هانس دریش[۶۶] (۱۹۴۱ - ۱۸۶۷) فیلسوف و زیست شناس آلمانی قرن حاضر، یکنوع مذهب اصالت حیاتی تازه را، تا حدی برهمین فکر غایت‌گرایی ارسطو بنیاد نهاده است و حتی آنچه را ارسطو کمال اول یا انطالشیا[۶۷] می‌خواند و عبارت از نیل به فعل و صورت جهت قوه و ماده می‌داند، وی نیز در تبیتن پدیدهٔ حیات که آن را بریک نیروی غیر مادی مبتنی می‌داند همان تعبیر کمال اول را به کار می‌گیرد و این نکته خود در عین حال اهمیت میراث فکری ارسطورا دردنیای معاصرنشان می‌دهد و یک شاگردجوان‌هکل[۶۸] را به‌جائی می‌رساند که با ارسطوی پیر در مسایل مربوط به‌حیات همداستانی پیدا می کند. در هرحال حاصل تحقیقات ارسطو در باب مسایل طبیعت در فلسفهٔ اولی به‌ثمر

66. H.Driech 67. Entelecheia 68. Heakel

رسید که به‌نام متافیزیک خوانده شد. متافیزیک در واقع مجموعه‌ای است از اجزاء مختلف که شاید هم بعضی از آنها به‌اصل کتاب‌الحاق شده باشد و حذف آن اجزاء وحدت و تمامیت بیشتری بدان مجموع می‌بخشد. درین سلسله رسالات، ارسطو ظاهراً می‌خواسته است مسایل مربوط به‌مبادی وعلل اولی‌را که مباحث فیزیک بدانها ختم می‌شود همچنان دنبال کند و در واقع اینجاست که مبحث حرکت و علت و مسألهٔ ماده و صورت به‌نتیجه نهایی می‌رسد و ارسطو وجود یک محرک بلاحرکت را که عالیترین صورت مجرد از ماده است اثبات می‌کند و بدینگونه، برهان مبتنی برحرکت راکه از امهات دلایل اثبات صانع در الهیات مسیحی و اسلامی است ارائه می‌نماید. در شناخت نفس، هدف ارسطو عبارتست از کشف طبیعت و جوهر نفس و اوصاف آن. در نظر وی نفس که مبدء حیات، احساس، و تفکرست در عین حال کمال اول هر جسمی است که حیات در آن بالقوه وجود دارد. چراکه اولین مرحلهٔ تحقق فعلیت در جسم آلی طبیعی نیل به‌نفس یا روح است و چون نفس غایت و کمال جسم است پس وجود جسم به‌خاطر آنست و در سلسلهٔ مراتب کائنات جسم در حکم قوه و ماده‌یی است که صورت و فعل آن نفس است و طبعاً کمالی هم که جسم متوجه نیل بدانست همان است. دربررسی سیر اندیشهٔ ارسطو در طی آثارش البته باید این نکته را هم در نظر داشت رای وی در باب روح و نفس در طی آثار نخستین وی باآنچه دردورهٔ پختگی و کمال درین باره‌گفته است تفاوت دارد واین نکته که‌نفس وروح را به‌مثابهٔ صورت و کمال برای جسم تلقی‌می‌کند از عقایدی است که وی بالنسبه در اواخر عمر بدان برخورده است و در آثار نخستین وی نشانی از آن نیست [۳۱]. ارسطو البته بین نفس نباتی، نفس حیوانی، و نفس انسانی تفاوت می‌گذارد و اقوال وی درین باب چنان شهرتی دارد که نیازی به‌طرح وبحث در آن باب درینجانیست اما وقتی‌نفس مبدء حیات، احساس و تفکر شد، می‌توان آن را همچون امر واحدی تلقی کرد که مراحل عالی آن نسبت به‌مراحل پایین‌تر حکم صورت و فعل را دارد برای ماده و قوه. پس نفس در مراحل سیرخویش ازمرحلهٔ مادون به‌مرحلهٔ مافوق می‌رسد، و ازین حیث شباهت به‌جسم دارد و ناچار مثل آن محکوم به‌تجزیه و انحلال هم هست. اما ارسطو خاطر نشان می‌کند که مراتب اخس نفس — مثل حافظه — که با

جسم انسان سروکار دارد فانی‌است اما عقل فعال[۶۹] که ازجسم ستمایزست و امر مجرد و غیر جسمانی است فانی نمی‌شود. بدینگونه ارسطو در مراتب نفس بین عقل منفعل و عقل فعال تفاوت می‌گذارد اولی را فقط دریافت کنندهٔ صور محسوسات می‌داند و دومی را سازندهٔ مفاهیم و فقط این جزء الهی نفس است که ابدی است و فنا در آن راه ندارد. بدینگونه، ارسطو روح را تجزیه می‌کند تا آن را از تجزیه و تلاشی نجات دهد و این ادعای او مورد اعتراض شده است. حتی عیب جویانش گفته‌اند که این قول به‌وجود عقل فعال مجرد و غیر جسمانی نظیر همان معجزهٔ باور نکردنی است که در بعضی نمایشنامه‌های کم اهمیت یونانی روی می‌داد و وقتی قهرمان نمایشنامه در وضعی واقع می‌شد که برای رهایی از آن راه معقولی به‌نظر شاعر نمی‌آمد مداخلهٔ خدایی که از دستگاه بیرون می‌آمد[۷۰] او را نجات می‌داد. این طرز تبیین در باب وجود یک جوهر مجرد غیر جسمانی هم به‌نظر نقادان وسیله‌ای بوده است که ارسطو با آن، و بدون آنکه مجموع نظام فلسفی او آن را الزام کند، به‌عقاید افلاطون بازگشته است: ابدیت روح. معهذا مفهوم عقل فعال که امری مجرد و غیر جسمانی توصیف شده است، در بیان وی‌گه‌گاه چنان با مفهوم فعل محض و کمال‌صرف ارتباط دارد که آن را بعضی شارحان عبارت دانسته‌اند از خدا، که همچنان مجرد و فعل محض است و البته این تفسیر که هدف آن ایجاد ارتباط مستقیم بین تعلیم کتاب‌النفس و کتاب مابعدالطبیعه است، ظاهراً با مجموع تعلیم کتاب‌النفس سازگاری ندارد[۳۲] البته حاصل عمدهٔ تعلیم ارسطو نیز — مثل تعلیم افلاطون — عبارتست از آنچه در باب اخلاق، و سیاست القاء کرده است. اخلاق نیقوماخس که خلاصهٔ تعلیم اخلاقی او را در بردارد، با کتاب سیاست او در واقع یک کتاب است که دو جزء آن هریک به‌نام جداگانه معروف شده است. معهذا اخلاق ارسطو مبنای اجتماعی و سیاسی دارد چنانکه علم سیاست او خود مبتنی براخلاق است چنانکه در اخلاق همواره به‌این نکته توجه دارد که انسان بالطبع اجتماعی است، و در سیاست مخصوصاً این نکته را در نظر دارد که قوام دولت به‌سعادت افراد مردم آن وابسته است. این سعادت، در نزد وی هم برای فرد و هم برای جامعه، هم

69. intellectus agens   70. Deus Ex Machina

در قلمرو اخلاق و هم در قلمرو سیاست کمال مطلوب نهایی است. می‌گوید همه چیز را انسان ممکن است برای اغراض دیگر طلب کند فقط سعادت است که آن را، هم به‌خاطر سعادت می‌جوید و این نکته نشان می‌دهد که سعادت مطلوب بالذات انسان است. اما اگر اخلاق، جستجوی سعادت برای فرد است سیاست عبارت است از جسجوی سعادت برای جامعه و این معنی نشان می‌دهد که چرا اخلاق و سیاست عالی‌ترین ثمرهٔ فلسفه است. نه آیا اخلاق و سیاست است که انسان را به‌آنچه برای وی مطلوب بالذات است رهنمونی می‌کند؟ در زمینهٔ سیاست، ارسطو تحقیق جالبی که انجام داد بررسی وجمع‌آوری مواد تحقیقی بود در باب انواع حکومتهای یونانی. در طی این بررسی‌ها که به‌احتمال قوی در سالهای تدریس لوکئوم، و به کمک شاگردان و دستیاران خویش، انجام داد بالغ بر یکصد و پنجاه و هشت نوع دولت در سراسر یونان برشمرد که تحقیق در انواع قوانین اساسی آنها وی را به‌بررسی‌های دقیق در مسایل مربوط به‌سیاست راه‌نمود. ازین جمله فقط، یک بخش آن که مربوط به‌قانون اساسی آتن بود، در سال ۱۸۹۰ در یک پاپیروس مصری به‌دست آمد و از بررسی آن می‌توان به‌اهمیت شیوهٔ تحقیق ارسطو درین مسایل پی‌برد. در بین مسایل دیگری که آثار موجود ارسطو وی را بدانها علاقمند نشان می‌دهد مسألهٔ فن خطابه وفن شعر را می‌توان ذکر کرد. رسالاتی که او درین ابواب دارد، بعدها مخصوصاً در نزد شارحان قرون وسطی، گه‌گاه از مباحث ملحق به‌منطق او محسوب شده است اما خود وی آنها را از مقولهٔ علوم ابداعی و شاعرانه محسوب می‌داشته است[۳۲]، و به هر حال نه از مقولهٔ مباحث حکمت‌نظری می‌شمرده است نه از انواع مباحث حکمت عملی. معهذا، توجه به‌این مسایل وسعت حوزهٔ علایق او را در قلمرو علوم و معارف عصر وی معلوم می‌دارد. در هر حال، اگر آخرین آثار ارسطو فاصلهٔ تدریجی بین او و استادش افلاطون را بیشتر از آثار نخستین وی نشان می‌دهد، ظاهراً خطابه و شعر جزو اینگونه آثار اواخر عمر او باید محسوب شود[۳۳].

۲ اندیشه و تعلیم

اگر فلسفهٔ افلاطون مجاهدهٔ اعجاب‌انگیزی بود که به اندیشه امکان می‌داد تا برفراز دنیای محسوس و مادی قرارگیرد[۱]، و بدینگونه انسان را در ماورای موجودات دیگر برعرش بنشاند فلسفهٔ ارسطو اهتمام محتاطانه‌ای بود تا نگذارد اندیشه چنان در اعماق افقهای دور معقولات مستغرق گردد که اصلا با دنیای مرئی و محسوس هیچگونه رابطه‌ای پیدا نکند. بدینگونه، ارسطو در عصیانی که برضد تعلیم افلاطون نشان می‌دهد مخصوصاً سعی دارد تا آن را هرقدر ممکن هست محسوس، انسانی، و اینجهانی کند و آن ورطهٔ عبور ناپذیر ثنویت را که نظریهٔ مثل در بین محسوس و معقول و در بین جسم و روح پدید آورده بود درهم نوردد. در هرحال ارسطو تربیت یافته وآفریدهٔ افلاطون بود و حتی عصیان او هم شاید واکنش نیمی از وجود افلاطون بود برضد یک نیم دیگر. برخلاف مبالغه‌ای که در تجلی این اختلاف بین شاگر و استاد، مخصوصاً در قرون وسطی، انجام شده است، رابطهٔ استاد وشاگردخیلی دوستانه‌تر از حدود عادی بود. نه فقط افلاطون در وجود ارسطو عقل مجسم حوزهٔ علمی خویش را معاینه می‌دید ارسطو هم‌تا پایان حیات استاد حوزهٔ درس‌او راهمچنان منشأالهام عقلی و برکت روحانی می‌یافت. افلاطون به‌احتمال قوی در مسألهٔ ارتباط بین مثل و اعیان موجودات و در تبیین بهره‌ای که اعیان موجودات از مثل دارند تا حدی از آراء و ملاحظات ارسطو بهره‌برد، و ارسطو هم حتی در تمام آنچه برضد افلاطونیان می‌گفت و در هرآنچه بیشتر ضد افلاطونی بود، همچنان تحت تأثیر افلاطون قرار داشت[۲]. این تعلیم تازه در واقع امتزاج بین شیوهٔ نظری افلاطون بود با شیوهٔ تجربی قدما، و تازگی قول ارسطو مخصوصاً ناشی از تعادل نادر وکم نظیری است که‌ذهن وی‌در بین گرایش به‌بررسی نظری

وگرایش به‌مشاهدهٔ‌واقعیات نشان می‌دهد[۳]. در حقیقت توجه به‌ارزش عینی دنیای محسوس را ارسطو به‌قولی از نژادایونی خویش — که قبل از سقراط سایر حکماء اقدمین نیزدربین آن قوم بیشتربه‌مسایل مربوط به‌طبیعت می‌اندیشیدند— درخون خود داشت یا از تجربه و علاقهٔ پدر— که طبیب بود و برخلاف بعضی روایات بعید به‌نظر می‌آید به‌طور مستقیم تأثیری درتربیت پسر یافته باشد- به‌طور نامرئی به‌ارث برده بود. درهر حال این گرایش به‌طبیعت و واقعیت محسوس ارسطورا در مکتب افلاطون، به‌این نتیجه رسانید که هرچند علم چیزی جز ادراک مفاهیم و صور نیست اما حقیقت اشیاء که فقط همان واقعیت محسوس آنها اصالت دارد نمی‌تواند به‌وسیلهٔ صور معقول که امور مفارق و مجرد هستند تبیین گردد و واقعیت عالم هم عبارت از جزئیات واعیان است نه کلیات و انواع. چنانکه صورت هم به‌هیچ وجه به‌طور مستقل و خارج از شیئی وجود ندارد بلکه با آن ودر آن است و همین امر هم هست که اشیاء واعیان را از یکدیگر متمایز می‌سازد. بدینگونه تصوری که ارسطو در باب ماده و ارتباط آن با صورت القاء می‌کند بیشتر توضیح و توجیه رأی افلاطون است تا نفی و رد آن. اما هرچه هست تمام تفاوت آراء دو حکیم، مبتنی برهمین اختلاف است که درمسألهٔ کلیات بین آنها هست وتعلیم فلسفی هر یک برهمان طرز تلقی خاصی قرار دارد که ازاین مسأله داشته‌اند. باری، این اختلاف رای را نه یک‌نوع عقدهٔ ادیپوسی شاگرد— فرزند روحانی— در مقابل سلطهٔ جابرانه استاد— پدرروحانی وی— باید تلقی کرد نه‌معرف واقعی برخوردی حاد بین عرفان و فیزیک باید خواند. معهذا می‌توان گفت با این برخورد توازنی بین طرز تفکر افلاطونی وطرز تفکرارسطویی به‌وجود آمد، که اگر آیین مسیح تقریباً هرگونه فلسفه را از رشد وتوسعه باز نداشته بود، تأثیر وتحقق آن تا پیدایش دورهٔ رنسانس در اروپا به‌تأخیر نمی‌افتاد. روی هم رفته، نقدی که ارسطو ازاقوال افلاطون در مسألهٔ کلیات دارد مبنی بر بازگشت قطعی به‌واقعیت‌های عینی بود که افلاطون گمان می‌برد اهمیت و دوام آنها به‌پای کلیات نمی‌رسد و آنجا که مفهوم انسان‌کلی دایم و باقی است زید و عمرو که افراد و اعیان آن هستند دوام و بقائی ندارند. اشتغال به‌ریاضی ذهن افلاطون و اصحاب او را به‌واقعیت این مفاهیم انتزاعی متقاعد می‌داشت، و ارسطو که بیشتر با طبیعت و زیست‌شناسی سروکار داشت طبیعی بود که واقعیت

را به‌اعیان جزئیه منسوب بدارد. البته توجه به کلیات در نزد افلاطون به‌طوری صورت یک اندیشهٔ ثابت را گرفته بود که وی هم هنر را به‌خاطر آنکه سرو کارش با تقلید و نمایش جزئیات است در خور تحقیر شمرد هم وجود فرد را در جامعهٔ خیالی خویش تقریباً نفی کرد تا جایی برای حکومت کلی باز کند. در واقع تمام نظام فلسفی ارسطو براساس همین اختلاف‌نظر با افلاطون در مسألهٔ کلیات مبتنی است چراکه فلسفهٔ او در عین حال مجاهده‌ای است برای تنقیح و تصحیح تعالیم و اقوال افلاطون. از ایرادات او بر مثل افلاطونی یکی آنست که این فرض وجود مثل به هیچ وجه مسألهٔ وجود اشیاء را تبیین نمی کند. چنانکه بر فرض آنکه مثال[1] سفیدی فی‌الواقع وجود هم داشته باشد این امر معلوم نمی کند که اشیاء سفید چگونه وچرا به وجود می‌آیند. چراکه اصلاً روشن نیست بین اشیاء که به‌قول افلاطون تقلید مثل هستند با مثل چه وجه ارتباطی هست و آنچه افلاطون «بهره‌مندی» اشیاء از حقیقت «مثل» می‌خواند در واقع عبارت و استعارت صرف است و چیزی را به‌درست تعیین و تبیین نمی‌نماید. تازه برفرض آنکه وجود اشیاء را بتوان از طریق مثل تبیین کرد، حرکت و تحول اشیاء را چطور می‌توان با این امور که افلاطون آنها را ثابت و بیحرکت می‌خواند توجیه نمود؟ در حقیقت عالم از کثرات مشحون‌است و هدف فلسفه آنست که معلوم نماید این کثرات برای چه وجود دارند. اما فلسفهٔ افلاطون که فرضیهٔ مثل را پیش می کشد، در ورای این سلسله کثرات مرئی و محسوس، یک سلسله کثرات نامرئی و معقول هم قرار می‌دهد تا بدین وسیله آنها را تبیین نماید اما فایده‌ای که ازین طرز تبیین حاصل می‌شود فقط اینست که تعداد اشیاء و اموری راکه فلسفه می‌بایست وجود آنها را تبیین کند مضاعف‌می کند. افلاطون، به‌قول ارسطو، دراینجا به کسی می‌ماند که با تعداد معدودی اعداد نمی‌تواند آنچه را می‌خواهد شمار کند، و تصور می کند هرگاه تعداد اعداد را مضاعف نماید خواهد توانست از عهدهٔ شمار برآید. به‌علاوه، مثل افلاطونی هم آنطورکه او می‌پندارد نامحسوس صرف نیستند و افلاطون با فرض کردن آنها، نمی‌تواند دنیای محسوس را به‌وسیلهٔ مبادی واصول‌نامحسوس تبیین نماید چراکه مثل چیزی جز صورتهایی کلی از امور محسوس جزئی

1. idea

به‌شمار نمی‌آیند. در واقع بین اسب که واقعیتی محسوس است وتصور یا مثال اسب که افلاطون آن را نامحسوس می‌پندارد تفاوتی نیست جز آنکه مثال اسب را اسب فی‌نفسه یا اسب کلی می‌خوانند و این مثل کاریست که عوام‌الناس می کنند و خدایان خود را به‌شکل انسانها تصویر می‌نمایند. این خدایان در حقیقت چیزی جز انسانهایی که آنها را به‌صورت خدا درآورده باشند نیستند چنانکه مثل افلاطونی هم چیزی جز همان اشیاء محسوس طبیعت که به‌آنها عنوان ثابت و لایتغیر و ابدی داده باشند به‌شمار نمی‌آیند. بدینگونه برخلاف رأی افلاطونیان اشیاء و جزئیات را نباید صورت و تقلید مثل خواند درحقیقت، مثل هستند که صورت و تقلید اشیاء و جزئیات محسوس عالم طبیعت به‌شمارانـد. پس افلاطون به هیچ وجه دنیای‌محسوس را به‌وسیلهٔ امری‌نامحسوس توجیه و تبیین نکرده است. گذشته از اینها فرضیهٔ مثل خود به‌نوعی تسلسل لانهایه[2] می‌انجامدچراکه اگر هر جا چند چیز در امری مشترک باشند فرض وجود یک صورت کلی یا مثالی برای آن چیزها لازم می‌آید، امری هم که بین آن وجود مثالی[3] و پدیدهٔ مشمول آن[4] مشترک هست فرض یک وجود مثالی دیگر را الزام می کند و این وجود مثالی اخیر نیز همچنان الزام وجود مثالی دیگر می کند و این امر خودالی‌غیرالنهایه ادامه می‌یابد. در عین حال اگر آنگونه که افلاطونیان می‌پندارند مثل عبارت از جوهر اشیاء باشد چطور ممکن است چنانکه افلاطون می‌گوید از خود اشیاء جدا باشد. اگر جوهر شیئی که قوام شیئی بدانست بیرون از شیئی و جدا از آن باشد چه تأثیری در وجود و قوام آن شیئی تواند داشت؟ باری اساس اختلاف ارسطو و افلاطون همین مسألهٔ مثل و در واقع اصالت کلیات است و ذکر اعتراضات ارسطو برآراء افلاطون در فهم و نقد درست اقوال ارسطو اهمیت و ضرورت دارد. قسمت عمدهٔ این اعتراضات ارسطو بدون‌شک ازخود افلاطون مأخوذاست وحتی دراین مجادلات ضد افلاطونی هم ارسطو همچنان مدیون افلاطون مانده است و ظاهراً خودش می‌خواسته است دنیای واقعیت را با چشم افلاطونی نگریسته باشد [۵]. در واقع نظریهٔ مثل راکه افلاطون درکتاب فدون وکتاب جمهود مطرح کرد خودش نیز ایرادهایی در آن یافت که عمدهٔ آنها را هم خود وی درکتاب

2. ad infinitum 3. idea 4. phenomena

برمانیدس وکتاب سوفسطائی مطرح نمود و البته نمی‌توان آن رسالات افلاطون را خواند و قسمت عمدهٔ اعتراضات وارد برفرضیه مثل را مأخوذ از خود افلاطون نشمرد. از همین روست که پاره‌ای از محققان به‌درستی خاطرنشان کرده‌اند که نظام فلسفی خود ارسطو به‌طور بلاواسطه از تعلیم افلاطون نشأت یافته است[۶]. و همین نکته است که او را وا می‌دارد تا با نقد قسمتی از اقوال استاد موارد اختلاف نظام فلسفی خود را با تعلیم افلاطون نشان دهد. ازین رو، برخلاف آنچه افسانه‌سازان اواخر عهد هلنی یا دوران اسکولاستیک ادعا کرده‌اند، بی‌آنکه انگیزه خصومت یا حسادتی در کار باشد، ارسطو با نقد بعضی آراء افلاطون خواسته است اقدام خود را در تأسیس مکتب فلسفی تازهٔ خویش تا حدی قابل توجیه سازد[۷]. در واقع هر چند، اگر تعلیم افلاطون نبود شاید مکتب فلسفی او به‌وجود نمی‌آمد، اما مکتب فلسفی او چیزی بود که فلسفهٔ افلاطون را تنقیح و تکمیل می‌کرد. تعلیم این فلسفهٔ تازه نیز، مثل مجموعهٔ آثار ارسطو، در طی پنج مقولهٔ عمده– منطق، متافیزیک، فیزیک، اخلاق، و مباحث مربوط به‌شعر– خلاصه‌می‌شود. در باب منطق حاجتی به‌بیان تعلیم او نیست چراکه تقریباً تمام آنچه هنوز به‌نام منطق یا منطق‌صوری در مدرسه‌ها موضوع بحث هست از تعلیم او مایه دارد. این تعلیم، روی‌هم‌رفته به‌شیوهٔ قیاس بیشتر اهمیت می‌دهد تا «استقراء»، مع‌هذا این را هم خاطرنشان می‌کندکه لااقل برای آنکه اصل قیاس محتمل باشد می‌بایست تا حدی بر استقراء متکی باشد. خود او مخصوصاً در مباحث مربوط به‌زیست‌شناسی تا حد زیادی به‌این شیوه نظر دارد اما استقراء‌هایش را گه‌گاه نیز قیاس‌های عقلی ضایع می‌کند. افراط در قیاس شاید لطمهٔ زیادی به‌حیثیت ارسطو زده باشد و خرده‌گیرانی چون فرانسیس بیکن مخصوصاً ازین بابت زیاد بر وی ملامت وارد کرده‌اند. اما خود وی نیز، همان ایرادی راکه بیکن بر وی دارد، بر متقدمانش وارد کرده است چنانکه در رسالهٔ کون وفساد (2و1) برآنها اعتراض داردکه برای ادراک جهان به‌جای آنکه دست به‌تجربه و مشاهده بزنند به‌خیالبافی پرداخته‌اند. آراء ارسطو در باب طبیعت که قسمت عمدهٔ آن در نزد قدماء مسلمین به‌عنوان مبحث سمع‌الکیان[۵] یا فن سماع طبیعی معروف شده

5. Physica Auscultatio

است نیز در بعضی مسایل، تا حدی، نفوذ افلاطون و تعالیم کتاب طیماوس[۶] را نشان می‌دهد[۸] در عین‌حال، توجه و علاقهٔ او به‌مشاهدهٔ احوال طبیعت که وی از دوران تلمذ در آکادمی بدان اصرار داشت غیر از جهات دیگر ظاهراً تا حدی نیز عکس‌العملی در مقابل تعلیم حکماء ایلی[۷] بود که تقریباً منکر وجود طبیعت در معنی علمی آن بودند و ارسطو مخصوصاً خاطرنشان‌می‌کرد که وجود طبیعت به‌عنوان عامل دگرگونیهای احوال عالم امریست که از شدت وضوح حاجت به‌اثبات ندارد. در فن سماع طبیعی مهمترین مسأله‌ای که نزد ارسطو مطرح بحث است عبارتست از حرکت، چراکه طبیعت خود به‌عقیدهٔ او امریست ساری در وجود، که منشأ وموجب حرکت و دگرگونی آنست. حرکت را هم ارسطو مطابق مبادی خود عبارت می‌داند از خروج شیئی از قوه به‌فعل و البته این امر باز مسألهٔ ماده و صورت را پیش می‌آورد و مسألهٔ علتهای چهار-گانه را. مسألهٔ غایت و ضرورت هم لازمهٔ تصور هرگونه تغییر و حرکت است چراکه وقتی غایت درکار باشد توجه بدان غایت ضرورت است. در واقع‌ضرورت از خود طبیعت ناشی است معهذا ارسطو معتقد به‌ترتب ضروری و بلااستثناء معلول برعلت هم نیست و برای امور اتفاقی و استثنائی نیز در جریان امور طبیعت جائی باز می‌کند[۹]. در باب حرکت، ارسطو حرکت در مقولهٔ کم و کیف و این را تفکیک می‌کند و نوعی از آن را هم عبارت از کون و فساد می‌داند. مع‌هذا تمام انواع حرکت را به‌نحوی منتهی به‌حرکت در مکان می‌داند، و در بحث ازین مسأله هم امکان خلاء را رد می‌کند و هم عدم تناهی عالم را. در حقیقت عدم تناهی را شأن قوه می‌داند و هرچه را بالفعل هست ناچار متناهی می‌شمارد. با آنکه به‌قدم ماده مایل است برخلاف افلاطون و اصحاب فیثاغورس که امر نامتناهی[۸] را جوهر و اصل اشیاء می‌شمردند وی وجود آن را محال و تصورناپذیر می‌خواند[۱۰]، و آن را فقط بالقوه موجود می‌شمرد،نه بالفعل. باری مسایل مورد نظرارسطو در علم طبیعی، و احوال مربوط به‌حیات و دگرگونی‌های طبیعت‌گونه‌گون است و مجموعهٔ طبیعیات او از کائنات‌جو تاحیوان ونفس را شامل‌است. اما وقتی در سیرتفکراو مسألهٔ حرکت به‌محرک نخستین و محرک بلاحرکة منتهی میشود سماع طبیعی او از قلمرو

6. Timaeus 7. Eleates 8. Apeiron

فیزیک در حقیقت به‌آفاق متافیزیک قدم می‌گذارد. در آنچه به‌مباحث متافیزیک مربوط است، بنای کار وی از همان اول برآنست که مثل افلاطون، هدف فلسفه را جستجو در علل و مبادی وجود تلقی کند. به‌هرحال متافیزیک ارسطو تا حدی حاصل طبیعی و منطقی انتقاداتی است که ارسطو بر فرضیهٔ مثل دارد [۱۱]. در اینکه هدف حکمت نیل به‌علت اشیاء است قول ارسطو در واقع همان چیزیست که افلاطون هم در کتاب فدون به‌آن اشارت دارد، اختلاف مخصوصاً ازینجاست که افلاطون علت اشیاء و اصل و جوهر آنها را عبارت از مثل می‌داند و ارسطو، در طی نقدی که از فرضیه او می کند و قسمت عمدهٔ آن را از اقوال خود او می‌گیرد، نشان می‌دهد که این دعوی درست نیست. به‌اعتقاد وی فلسفه، به‌عنوان علم برعلتهای اشیاء، ناچار باید به‌دنیای محسوس برگردد و علل دگرگونیها و صیرورت‌ها را در همین دنیای محسوس جستجو کند. مسألهٔ عمدهٔ فلسفه در جستجوی این علل و مبادی این است که آیا وجود، موافق با آنچه افلاطون و برمانیدس ادعا کرده‌اند امری واحد و ثابت است یا متغیر و متکثر. ارسطو وجود وحدت را، بدانگونه که کثرت در آن راه نیابد، در طبیعت نفی می کند و به کثرت و صیرورت معتقد میشود. ازین رو هدف فلسفه را تحقیق در علت‌های مربوط به‌صیرورت وکون وفساد در عالم کثرات می‌شمارد، نهایت آنکه این تحقیق را تا جایی که به‌علت نخستین برسد دنبال می کند. در مسألهٔ علت، ارسطو به‌آنجا می‌رسد که در هرصیرورت وحرکت چهار گونه علت‌وجود دارد: علت‌مادی یا ماده، علت صوری، علت فاعلی یا محرکه، و علت غایی یا غایت. چنانکه مجسمهٔ سنگی که به‌وجود می‌آید ماده‌اش فی‌المثل سنگ مرمرست که‌علت‌مادی آنست، صورت یا نقش‌خدا یا قهرمانی که مجسمه‌ساز می‌خواهد آن را مجسم کند صورت یا علت صوری آن است، علت فاعلی کارگر یا مجسمه‌سازی است که کار وی آن را می‌سازد، و علت‌غایی عبارت از هدف و غایتی است که فی‌المثل سازندهٔ مجسمه از ایجاد آن داشته است. البته علتهای سه‌گانهٔ اخیر الذکر، که وقتی صیرورت یک کار انسانی مورد بحث باشد، از یکدیگر متمایز و مستقل هستند، در قلمرو طبیعت با یکدیگر مخلوط میشوند چنانکه صورت در طبیعت، هم علت فاعلی میشود و هم علت غایی. در واقع در

عالم، هر چیز برای نیل به کمال در حرکت است و نیل به کمال اول[۹]، همواره غایت هر نوع دگرگونی است. به‌تعبیر دیگر هرنوع حرکت تحول از قوه به‌فعل است و از استعداد به‌تحقق. سنگ ماده‌ای است که بالقوه استعداد مجسمه‌شدن دارد، کار مجسمه‌ساز که در این مورد علت فاعلی است صورت مجسمه را به‌این ماده عطا می کند، و آنچه را در سنگ به‌شکل قوه و استعداد هست به‌حال فعلیت و تحقق در می‌آورد. اما علتهای چهارگانه که در هر تحول و تبدلی هست در حقیقت به‌دو علت منتهی میشود. چون صورت کمال ماده است و غایت هر تحولی هم نیل به کمال‌است پس درعالم طبیعت‌صورت‌عین غایت است وعلت صوری بالمآل چیزی جز همان علت غایی نیست علت فاعلی هم که همان قوهٔ محرکه است در طبیعت چیزی جز شوق به کمال که نیل به‌صورت است نخواهد بود بدینگونه علت فاعلی و علت غایی هر دو همان صورت است و علتها عبارت میشود از علت مادی و علت صوری یا ماده و صورت. قوام موجودات به‌ماده و صورتست اما ماده استعداد و قوه است و صورت کمال و فعلیت به‌علاوه صورت و ماده البته تلازم دارند اما صورت عوض میشود وکون وفساد و ولادت و مرگ جز زایل شدن یک صورت خاص از ماده، و جمع شدن صورتی دیگر با آن، چیزی نیست. قول ارسطو در باب تلازم صورت و ماده، و اینکه صورت و ماده هیچ یک نمی‌توانند به‌تنهایی وجودداشته باشند تصحیح و تنقیح قول افلاطون است که صورت، یا کلی معقول را امری واقعی و مستقل از جزئیات میشمرد و ارسطو با این فرضیه‌ماده وصورت درحقیقت مسألهٔارتباط بین صور کلی و معقول را با اعیان جزئی و محسوس تبیین می کند. آنچه وی صورت می‌خواند، در واقع همان است که افلاطون از آن تعبیر به«مثال» می کند و ماده هم به‌یک تعبیر همان امری است که «جزیی» خوانده تواند شد. درین‌صورت قول به‌اینکه ماده و صورت نمی‌توانند جدا از یکدیگر وجود داشته باشند تعبیر دیگری است از این فکر که امر کلی در جزئیات وجود دارد. در هر حال صورت در بیان ارسطو بیشک همان امریست که در تعلیم افلاطون «مثال» خوانده میشود و اگر جز این باشد نه‌معنی دارد نه‌قدرت. تفاوت نظر افلاطون و ارسطو درین مورد شاید این باشد که اولی عالم را در مثال می‌یابد و دومی مثال را در عالم.

9. Entelecheia

مع هذا قول هردو منجر میشود به‌ثنویت و در عین‌حال به‌ارتباط و تلازم بین صورت و ماده، بین جزئی و کلی. اینجاست که هنوز متفکران جدید هم مثل الکندی و فارابی رأی دو حکیم را قابل جمع می‌دانند وگه‌گاه می‌پرسند [۱۲] که پس آن ورطهٔ عبورناپذیری که می‌گویند بین آراء افلاطون و ارسطوهست کجاست؟ با اینهمه، اهمیت قول ارسطو دراین است که آن تمایز و جدایی بارزی راکه افلاطون بین صورت و اشیاء قایل بود نفی می کند و تمام اشکالاتی راکه برقول استاد وارداست به‌همین مسأله مربوط نشان‌می‌دهد. خود او مثل افلاطون این را قبول دارد که اصل اشیاء و آنچه غایت وکمال ماده است صورت است اما این راکه موافق ادعای افلاطون بین صورت با ماده، بین دنیای معقول و دنیای محسوس ورطهٔ عبورناپذیری وجود داشته باشد، قبول ندارد. بدینگونه با ایجاد ارتباط و تلازم بین ماده و صورت، فرضیهٔ مثل راتنقیح و تصحیح می کند و دشواریهایی راکه در تبیین و توجیه صیرورت و حرکت هست رفع می‌نماید. باری چون هر نوع صیرورت و حرکت انتقال از قوه به‌فعل است پس حصول صیرورت احتیاج دارد به‌امری که استعداد صرف باشد و به‌مرحلهٔ فعلیت در نیامده باشد. ازسوی دیگر لازمهٔ صیرورت انتقال از وضعی به‌نقطهٔ مقابل آنست و لابد آنچه‌گرم میشود می‌بایست قبل از آن سرد بوده‌باشد و آنکس که عالم می‌گردد ناچار پیش از آن باید جاهل بوده باشد اما البته در این صیرورت و انتقال آنچه‌گرم میشود نفس سردی و آنچه عالم میشود عین جهالت نیست، خود اضداد به‌یکدیگر تبدیل نمی‌شوند، امری هست که این اضداد برآن وارد میشوند و وقتی یکی حاصل شد آندیگر زایل میشود. پس صیرورت مستلزم آنست که امری ثابت وجود داشته باشدکه این احوال برآن وارد شوند. چون آنچه استعداد صرف و قوهٔ محض است و زیربنای هرگونه دگرگونی و صیرورت محسوبست ماده‌است پس ماده امری است ثابت که وجود مستقل دارد و به‌چیز دیگری قایم نیست و چنین وجودی را ارسطو جوهر و موجود[۱۰] می‌خواند در مقابل احوالی که وارد و متغیرند و وجودشان به‌جوهر وابسته است و وی آنها را اعراض[۱۱] می‌خواند والبته فرق است بین جوهرکه وجودی ثابت و مستمراست با عرض که نه همیشه هست ونه حتی بیشتر اوقات.

10. ousia 11. accidens

به‌علاوه فرق است بین جوهر که وجودش به‌خود باقی است با احوال وجود که جز در امور دیگر حصول نمی‌یابند: این احوال است که وی آنها را مقولات[۱۲] می‌خواند و مجموع آنها با خود جوهر مقولات عشر او را می‌سازند. باری، چون صیرورت عبارت از آنست که شیئی از چیزی که هست یا بوده‌است به‌چیز دیگری تحول بیابد پس لازم می‌آید که در هر صیرورت ماده پذیرای هیئت و فعلیت خاصی شود و این هیئت و فعلیت که عبارت از صورت است درهر صیرورت کمال اول آن محسوب‌است. بنابراین آنچه به‌ماده فعلیت و واقعیت می‌دهدصورت است و صورت جوهر واقعی است چرا که ماده هر چند مستقل و قایم بالذات هست اما آن، هم استعدادست و تحقق و فعلیتش به صورت حاصل میشود. بدینگونه از چهارگونه علت که در هر صیرورت هست دو علت که اصالت دارند عبارتند از ماده و صورت و این هر دو، جوهر و قایم بالذات هستند. اما تحقق نهایی صیرورت البته به‌وسیلهٔ صورت حاصل میشود و دو علت دیگر صیرورت هم که عبارت از علت فاعلی و علت‌غایی است به‌صورت بر می‌گردد و بدین قرار علت حقیقی هر صیرورت که در عالم طبیعت هست عبارتست ازصورت و ارسطو با این قول، باز خود را در دنیای مثل افلاطونی می‌یابد نهایت آنکه بانظام تازهٔ فلسفی خویش به‌جای آنکه مثل استاد خویش عالم را در مثل قرار دهد مثل را در عالم قرار می‌دهد. این نظام فلسفی تازه، چیزیست که مورخان فلسفه آن را مکتب اصالت هیولا و صورت[۱۳] خواندند و چنان تأثیر پایداری در فلسفهٔ بعد از ارسطو داشت که حتی کانت هم در فلسفهٔ نقادی خویش هنوز از آن سخن می‌گفت[۱۳]. البته باید توجه داشت که در نزد ارسطو نه‌صورت عبارت از شکل و قالب در معنی عادی است نه‌ماده در معنی عرفی به‌کار می‌رود. چون در طی مراحل صیرورت که برای وجود پیش می‌آید آنچه در یک حال ماده است در حال دیگر صورت میشود و آنچه صورت است ممکن است برای صیرورت دیگر ماده باشد. چنانکه چوب درخت برای تخت که از آن سازند، ماده است اما برای نهالی که تازه غرس کرده‌اند صورت محسوب است. آنچه در یک حال قوه و استعداد است در حال دیگر به‌فعلیت می‌رسد، و آنچه در یک مرحله فعل و تحقق است برای صیرورت دیگر قوه و استعداد محسوبست. ارتباط

12. Categorios   13. Hylemorphismus

بین قوه و فعل، و بین ماده و صورت است که حرکت را الزام می کند چرا که حرکت در واقع عبارتست از کمال اول برای امری که در حال قوه و امکان است، و به‌عبارت دیگر امریست که آنچه را در حال استعداد و قوه بود به‌حال فعل و تحقق در می‌آورد. البته چون صورت، مبدأ تعین است و ماده بی‌صورت تعین ندارد تحقق اعیان خارجی به‌وسیلهٔ صورت است و چون ماده و صورت از هم جدایی ندارند پس مادهٔ صرف که قوه محض مجرد باشد تعین ندارد و ماده که برای تعین و تحقق خویش همواره باید ملازم صورت باشددایم در حال تغیر و حرکت به‌معنی اعم است: از مرحلهٔ دانی به‌مرحله اعلی و از حال قوه به‌حال فعل. بنابراین طبیعت در واقع حرکت دائم است در جهت استکمال، و در آن همه چیز برای نیل به کمال خویش در جنبش و پویه است. البته در بین علتهای چهارگانه، در عین آنکه نقش صورت یک نقش سه‌گانه است و اهمیت فوق‌العاده دارد به‌مسألهٔ غایت هم که در طبیعت یک وجه صورت محسوب است باید توجه خاص داشت. توجه به‌غایت در تمام اعمال و اطوار طبیعت مشهوداست. دندانهای انیاب برای آن تیز شده‌اند تا غذا را بجوند و دندانهای کرسی از آن رو پهن هستند تا آنرا خرد کنند و بسایند. پلک بدان سبب به‌هم می‌خورد تاچشم راازآسیب شیئی خارجی حفظ کند و مردمک بدان جهت در تاریکی باز میشود تا نور بیشتری به‌چشم بخورد. هدف هر تغییر و حرکت نیل به کمالی است و ترکیب اشیاء ناچار معرف غایتی است که کمال آنها را در بردارد. بدینگونه امور عالم همگی متوجه غایتهایی هستند که بالقوه در وجود آنهاست و همین امرست که دایم ماده را به‌صورت تازه‌ای ملحق می کند و صورت را ماده و قوه می کند برای نیل به‌صورت دیگر که کمال دیگرست. در این صورت به‌نظر می‌آید که درون نطفه سرنوشت آن که جنین است تعیین شده است و جنین هم در صورت پرورش به کودک منتهی میشود چنانکه کودک هم در وجود خود بالقوه انسان بالغی را همراه دارد و بدینگونه هر چیز از پیش اما از درون خویش حرکت وتغییرخود را همراه دارد. اما این حرکت و تغییر دایم، هر چند ناشی از ترکیب درونی اشیاء است، باز توجیه آن بدون فرض محرک برونی ممکن نیست. این نکته که هر متحرک بالضروره باید محرکی داشته باشد خود ناشی از این اصل است که خروج از قوه به‌فعل ناچار علت

می‌خواهد و متحرک بالذات البته ممکن نیست وجود داشته باشد. مع هذا سلسلهٔ تغییرات و حرکات به‌طور مسلسل تالانهایه نمی‌تواند ادامه یابد و باید ناچار در محرک غیرمتحرک متوقف شد. در واقع حرکت هر چند خود لازمهٔ فرض ماده و صورت است و ناچار هم مثل آنها همچنان بی‌آغاز و ابدی است اما چون سلسلهٔ محرکات در اعیان طبیعت تسلسل لانهایه[۱۴] را اجازه نمی‌دهد، از وجود حرکات که در عالم هست فرض یک محرک نخستین[۱۵] لازم می‌آید که خود بلاحرکة باشد اما چون حرکت مثل خود ماده و صورت— که در واقع حرکت واسطهٔ بین آنهاست— بی‌آغاز و ابدی است پس محرک بلاحرکة هم باید ازلی باشد. بدینگونه با اثبات وجود محرک بلاحرکة، ارسطو قایل به‌وجود خدایی میشود که محرک عالم و مثل آن ازلی هست اما خالق آن نیست و، ارسطو این نکته را که عالم مخلوق باشد به‌صراحت نفی می کند اما این قول در عین حال در نزد وی مانع از آن نیست که عالم در عین آنکه ازلی است به‌وسیلهٔ خداوند، حفظ و ابقاء شود. معهذا این فرضی است که بعضی‌شارحان ارسطو اظهار کرده‌اند ودر کلام خود او ظاهراً هیچ اشاره‌ای به‌آن نیست[۱۴]. امادرباب آنکه‌محرک نخستین با آنکه خودش بلاحرکة است، عالم را چطور به‌حرکت در می‌آورد، جواب ارسطو که فعل محرک نخستین را از نوع حرکتی می‌داند که معشوق در وجود عاشق ایجاد می کند در واقع یک جواب افلاطونی است. چنانکه تقریری هم که وی از برهان مبنی بر مدارج کمال در اثبات خداوند داردبه‌الهیات او باز رنگ افلاطونی می‌دهد[۱۵]. درهرحال، درمسألهٔارتباط‌بین هیولی وصورت‌اثبات این محرک نخستین مخصوصاً مبتنی بر اتحاد صورت و غایت است که‌ناچارهیولی را برای نیل به‌غایت و کمال مجذوب صورت می‌دارد اما صورتی که دیگرصورتی مافوق آن نباشد چون فعل محض است و دیگر هیچ چیز در آن بالقوه نیست البته بلاحرکة خواهد بود و چون مطلوب و کمال نهایی هیولی است تأثیر و تصرف آن در عالم از مقولهٔ تأثیر و تصرف معشوق خواهد بود در وجود عاشق، و بدینگونه الهیات ارسطو از طریق ماده و صورت هم به‌یک نتیجهٔ افلاطونی می‌رسد. نهایت آنکه خدا را چنان از تأثیر و تدبیر، در امور عالم معزول‌می کند که‌ کاید او به‌جای آنکه مثل یک حاکم حکیم افلاطونی‌مداخله در تمام

14. regressus in infinitum 15. Primum Mobile

جزئیات احوال عالم باشد، به کارفرمانروایی شباهت دارد که سلطنت می کند اما حکومت نمی کند. یک عنصر افلاطونی دیگر که نیز در تعلیم ارسطو هست اعتقاد به‌نوعی ابدیت روح است هر چند درین مسأله نیز قول او در واقع رأی افلاطون را نقد و تنقیح می کند نه قبول و تصدیق. در حقیقت ابدیتی که او برای روح قایل شده است ابدیتی غیرشخصی است و وی برخلاف افلاطون احساس و تخیل و حافظه و تمام آن جنبه‌های روح را که به‌نحوی با بدن ارتباط دارند فانی می‌یابد و امری را که بعد از بدن باقی می‌شمرد عبارت می‌داند از قوهٔ ادراک مجرد که عقل فعال و فعل محض است و در واقع کلی است و از بدن که جزیی و مربوط به‌جزئیات است تمایز دارد. از روح انسانی آنچه فانی است عبارت است از نفس که مبدأحیات و در عین‌حال منشأ ادراکات جزیی و کلی است در انسان. ارسطو نفس[۱۶] را که در تمام موجودات جاندار هست، در کتاب حیوان (II/۱) عبارت می‌داند از کمال اول برای بدن‌آلی که حیات[۱۷] بالقوه در آن وجود دارد. این کمال اول را که در واقع برای بدن حکم صورت را نسبت به‌ماده دارد ارسطو با بدن ملازم و مربوط می‌شمرد و نسبت آن را با بدن مثل رابطهٔ موم و نقش می‌داند که در واقع چیز واحدی را تشکیل می‌دهند و جز در تعقل از یکدیگر انفکاک ندارند. به‌عقیدهٔ وی نفس که مجموع قوای حیاتی هر موجود زنده‌ای است بدون بدن نمی‌تواند زندگی کند ازین‌رو با هر بدن نفس خاصی به‌وجود می‌آید که هم با مرگ آن فانی میشود به‌همین سبب مسألهٔ تناسخ که اصحاب فیثاغورس می‌گویند نامعقول است و مثل اینست که کسی ادعا کند نی چوپان می‌تواند برای نجار به‌منزلهٔ تیشه و تبر به کار رود (حیوانI/۳). در واقع نفس که مجموع احوال حیاتی است، در مراتب مختلف حیات— از نبات تا انسان— مراحل استکمال را طی می کند از نفس نباتی که منشأ تغذیه و توالداست به‌نفس حیوانی که علاوه برآن منشأ حرکت و احساس— یعنی ادراک جزئیات— نیز هست، و سپس به‌نفس انسانی که اضافه برآن مراتب منشأ ادراک امور کلی و تعقل نیز هست‌ترقی می‌یابد اما با پایان حیات نیز تمام میشود و بقاء و ابدیتی ندارد. عنصر فناناپذیر روح عبارتست از عقل[۱۸] که امری است الهی، از «خارج» بدن می‌آید و با احوال

16. Psychê 17. Zôè 18. Nous

نفس هم که شامل احساس، تخیل، و حافظه است مربوط نیست. روی هم‌رفته طرز تلقی ارسطو از مسألهٔ نفس مثل طرزتلقی روانشناسان جدید به‌شیوهٔ معمول علمای طبیعی‌شباهت دارد[۱۶]. طرفه آنست که باز برای آنکه چیزی از ابدیت افلاطونی را برای روح اثبات کندارسطو روح را به‌قول بعضی خرده‌گیران تجزیه می کند ودر آن، بین جنبه‌ای که با بدن مربوط است وآنچه با بدن مربوط نیست تفاوت می‌گذارد، و بدینگونه با اثبات ابدیت در مورد این جنبهٔ روح، رشتهٔ ارتباط خود را دوباره با دنیای افلاطونی استوار می‌سازد. البته محققان،[۱۷] حتی از عهد شاگرد و خلیفهٔ خود او تئوفراسطس، با این مشکل مواجه‌مانده‌اند که وجود این عقل مجرد را که فعل محض تام است چطورمی‌توان با نفس که با بدن ارتباط دارد مربوط شمرد؟ مع‌هذا قول به‌اینکه عقل نوعی عنصر الهی است و با فنای بدن، فانی نمی‌شود امریست که در علم اخلاق هم تکیه‌گاه بعضی آراء ارسطوست، و ازین لحاظ در مباحث مربوط به‌حکمت عملی وی نیز اهمیت دارد. شاید در هیچ جا به‌اندازهٔ این مباحث حکمت عملی— اخلاق و سیاست— بین افکار ارسطو و افلاطون مغایرت نباشد وبدون شک این مغایرت‌هم تا حد زیادی ناشی از تحول اوضاع و دگرگونی مقتضیات‌بین دوران تعلیم‌استاد و شاگرد باید باشد. ویژگی عمده‌ای که تعلیم اخلاقی ارسطو را از تعلیم افلاطون جدا می کند شاید این باشد که علم اخلاق وی درحد طبیعت انسان و آنچه در دسترس انسان هست محدود می‌ماند و وی در رؤیاهای آرمانی انسان بهتر یا اندیشهٔ طرح مدینهٔ‌فاضله مستغرق نمی‌شود. در واقع تعلیم‌اخلاقی هریک از آنها معرف طرز تفکر و علایق ذهنی خودشان است افلاطون که غالباً به‌دنیای محسوس توجه ندارد واقعیت را فدای آرمان می کند و ارسطو که به‌واقعیت محسوس اهمیت می‌دهد نمی‌تواند اخلاق و خیراخلاقی‌را بیرون از حدود طبیعت انسان جستجو کند. از این‌رو در نزد وی سعادت[۱۹] که خیراخلاقی و خیر کامل و جامع را متضمن است حصولش به‌آن خواهد بود که انسان بر وفق طبیعت و برحسب آنچه‌لازمهٔ کمال انسانیت‌است‌رفتار کند(اخلاق نیقوماخس I /6 _9). ترک لذت و اعراض از دنیا که افلاطون توصیه می کند خلاف طبیعت است چنانکه انهماک در لذت هم که اصحاب اصالت لذت[۲۰]

19. Eudaimonia   20. Hedonitst

می‌گویند، با مقام انسانی توافق ندارد(اخلاق نیقوماخس 10،VII،2،X). ملاک خیر عملی‌حزم حکیمانه[21] است که انسان را از آنچه نباید کرد باز می‌دارد و نیل‌بدان ازطریق رعایت اعتدال[22] که حکم عقل صائب[23] است حاصل میشود. در مسألهٔ اختیار هم که البته حزم حکیمانه واعتدال و عقل صائب جملگی بدان وابسته‌اند ارسطو خیلی بیش از افلاطون و حکماء اقدمین دقت نظر نشان می‌دهد. آزادی و اختیار آنگونه که در ذهن وی هست گه گاه تصوری نزدیک به تصور حکماء عصر ما را ارائه می کند. وی دراین باره قول افلاطون راکه مدعی بود نفس به محض آنکه خیر را شناخت بالضروره بدان می‌گراید رد کرد و انسان را فاعل مختار و صاحب ارادهٔ آزاد ومسؤول واقعی اعمال خویش خواندواکثر دلایلی راکه امروز صاحبنظران در این باب می‌آورند نخست وی تقریر کرد[۱۸]. به‌موجب قول‌وی‌غایت‌ارادهٔ انسان عبارتست‌ازتحقق خیر اما خیر برخلاف آنچه افلاطون می‌گوید امری عام و کلی نیست درمورد هرموجودی خیر عبارت ازچیزیست که به‌استعداد آن فعلیت می‌دهد و آن را به کمال خاص خویش می‌رساند. اماکمال خاص انسان البته در آنچه بین او و سایر حیوانات مشترک هست نیست در حیات عقلی است که فقط به‌انسان اختصاص دارد. سعادت هم که از لذت عقلانی حاصل میشود مطلوب بالذات است چراکه لذت جسمانی و ثروت و عزت برای نیل به‌سعادت مطلوب واقع میشود در صورتیکه سعادت به‌ذات خویش و نه برای امر دیگر مطلوب است. امانیل به‌این سعادت، ضمن شرایط و مقدمات دیگر، شرط اصلیش پرهیز از افراط و تفریط است و رعایت اعتدال. تقریباً تمام علم اخلاق ارسطو در توجیه این جادهٔ طلایی است که از میان دو ورطه می‌گذرد و شهوات و اعمال انسان را در حال تعادل نگهمیدارد. البته این اعتدال را نباید با دنائت که ناشی از قناعت به‌مدارج پست است اشتباه‌کرد زیراکه نیل به‌فعلیت لازمه‌اش حرکت است نه‌ثبات و سکون. معهذا عادت به‌اعتدال، و نیل به‌حزم حکیمانه البته‌موقوف به‌تربیت است و اینجاست که چون انسان مدنی بالطبع است تربیت اخلاقی او با مسألهٔ سیاست مدن مربوط میشود وکتاب سیاست ارسطو هم به‌منزلهٔ دنباله‌و تکملهٔ اخلاق نیقوماخس جلوه می کند. باری در سیاست هم مثل اخلاق

21. Phronesis 22. Mesotes 23. orthós Lógos

تفاوت رأی ارسطو با افلاطون آشکارا به‌چشم می‌خورد و بعضی محققان پنداشته‌اند اگر اختلاف مسلک سیاسی در کار نمی‌بود شاید در سایر مسایل بین استاد و شاگرد هیچگونه اختلاف قابل‌ملاحظه‌ای پیش نمی‌آمد. در هر حال وقتی ارسطو در کتاب سیاست (I / ۱۰) می‌گوید علم سیاست علم آدم ساختن نیست علم به‌کارانداختن مردم است بر وفق طبیعتی که دارند، نشان می‌دهد که در سیاست نمی‌تواند خیالپروریهای افلاطون را در ایجاد جامعه فاضله و انسان بهتر دنبال کند. انسان چنانکه هست برای او بیشتر اهمیت دارد تا انسان چنانکه باید باشد و در بارهٔ مدینه‌فاضله هم ظاهراً فکر می‌کند که اینگونه چیزها اگر فایده‌ای می‌داشت در طی سالیان دراز مجهول نمی‌ماند. با اینهمه، درسیاست به‌مسألهٔ قانون وتربیت اهمیت بسیار می‌دهد، تربیت را لازم می‌داند که عمومی باشد و در باب آن معتقداست که باید قانونهایی به‌وجود بیاید (سیاست 1/VIII)، خاصه که هدف تربیت درنزد وی آنست که درعین حال هم شهروند خوب به‌وجود بیاورد و هم فرمانروای خوب (سیاست 18/II). در نزد ارسطو که انسان را حیوان مدنی و مدنی بالطبع می‌خواند البته دیگر جامعه و مدینه، از یکنوع قرار داد اجتماعی که ظاهراً بعضی سوفسطائیان آن ایام چنان می‌اندیشیده‌اند و بعدها ژان ژاک روسو هم از آن سخن می‌گفت — نمی‌تواند ناشی باشد، اجتماعی بودن امریست که ازاقتضای طبیعت انسان ناشی است و به همین سبب هم سعادت که نیل به کمال مطلوب انسانی است جزبا آن تأمین نخواهد شد و انسان جز به‌عنوان شهروند خوب نمی‌تواند فرد خوب باشد[۱۹]. خانواده را البته عنصر نخستین جامعه و مدینه می‌داند اما در بارهٔ زن ارسطو نیز مثل سقراط تصور مفهوم مساوات را نفی می‌کند و قدرت و مداخله وی را موجب ویرانی مدینه می‌شمارد. نسبت به‌بردگان و رسم بردگی هم ارسطو — با آنکه در آن ایام بعضی حکماء و حتی درام نویسان یونان بر آن اعتراض داشته‌اند — روی هم رفته نظری دارد که در مجموع نظام اخلاقی و عقلانی او خالی از غرابت نیست. وی نه‌فقط برده را درحکم یک افزارزنده برای مالک آزاد خویش تلقی می‌کند (سیاست 4/I) بلکه سرنوشت بردگی را نیز برای وی هم متضمن برتری می‌داند و هم عادلانه (سیاست 5/I). در واقع با آنکه سیاست ارسطو برخلاف افلاطون تنها ترکیب ذهنی و مخلوق ابداعی نیست بلکه

بیشتر برتجربهٔ جریانات موجود و حتی برمطالعهٔ قوانین و رسوم مدینه‌های یونانی مبتنی است، باز ارسطو در باب هدف سیاست تقریباً همان پیشداوریهایی را دارد که غالب فرمانروایان و سیاستمداران یونان باستان و از جمله افلاطون به‌آن دچار بوده‌اند. چون وی نیز مثل آنها گمان می کند هدف علم سیاست آنست که انسانها را به‌فضایل اخلاقی بیاراید و ازین طریق به‌سعادت برساند. به‌عبارت دیگر سیاست در نظر وی و غالب سیاستمداران آن ایام عبارت میشد از تربیت کردن افراد انسانی از طریق حکومت. اما چون نیل به‌این مراتب انسانی محتاج تأمل و سیر نظری و عقلی هم هست اشتغال به کارهایی که به‌انسان فرصت تأمل و تفکر نمی‌دهد ناچار مانع ازنیل به کمال خواهد بود. ازین رو ارسطو نیزمثل دیگر سیاستمداران قوم — و البته به‌منظور حفظ و تحکیم نظامی که به‌اقتضای احوال تاریخی و مادی از قرنها قبل از وی در مدینه‌های یونانی بیش وکم وجود داشت — کشاورزان‌وپیشه‌وران را از زمرهٔ شهروندان خارج میشمرد و بدینگونه آزادی و سعادت طبقات مرفه را برمحنت وکار طبقات زحمتکش قرار می‌دهد. ازین حیث البته ارسطو همچنان سنت افلاطونی‌را در علم سیاست هم ادامه می‌دهد نهایت آنکه در سیاست نیز مثل علم الهی افلاطون در عالم مثل واحلام دنیای ریاضی مستغرق است در صورتی که ارسطو با چشم طبیعی و تجربی به‌امور عالم می‌نگرد و خود را بیشتر آشنا با طبیعت انسانی‌نشان می‌دهد. ازین‌رو در مقابل افلاطون که فرد را به کلی‌فدای جامعه می کند وی که با طبیعت انسانی بیشتر آشناست، در مقابل جامعه و دولت از حقوق فرد حمایت می کند. نه آیا پیروی از طبیعت انسانی که در سیاست و اخلاق مبنای اصلی تعلیم اوست نیز همین توجه به‌فرد و آزادی و سعادت او را اقتضا دارد؟ در عین حال ارسطو خاطر نشان می کند که هدف وجود دولت تأمین نفع عمومی است واگرجز این باشد وجودآن با طبیعت انسان که به‌تعبیروی مدنی بالطبع است مغایرت دارد. ازین رو از انواع دولتها هم که هریک در شرایط و احوالی خاص ممکن است خوب باشند، فقط آنهایی به کلی نامطلوب و خلاف طبیعت است که نفع عامه را در نظر ندارد. وقتی نفع عمومی مورد تجاهل و غفلت واقع شود حکومت سلطانی به‌استبداد، حکومت اشرافی به‌حکومت ثروتمندان، و حکومت گزیدگان به‌حکومت عوام تبدیل میشود. نفرت از حکومت

عوام در ارسطو نیز مثل افلاطون به‌طوربارزی هویداست و این نکته نشان می‌دهدکه حکومت عامه، از تأثیر عوام فریبان، در آن ایام در آتن به‌وضعی افتاده بودکه حتی بزرگترین فلاسفه هم نمی‌توانستند از آن دفاع کنند و ناچار آهنگ پای فالانژ مقدونی بودکه می‌بایست یونان را از هرج و مرج اختلافات داخلی رهایی بخشد: اسکندر.

۳ ارسطو در شرق و غرب

نام ارسطو که به‌صورت ارسطالیس شاهنامه، ارسطاطالیس نامهٔ تنسر، و ارسطوطالیس صوان‌الحکمه هم در کتابهای قدما آمده است در ادبیات سنتی ایران و همچنین در نزد حکما و متکلمان اسلامی همواره مرادف مفهوم فیلسوف و حکیم منطقی تلقی شده است و با اینهمه در احوال و اقوالی که درین مآخذ به‌وی منسوب شده است چهرهٔ او درغبار افسانه‌ها روشنی و درخشندگی سیمای یک مرد تاریخ را از دست داده است. از جمله، در شاهنامه حکیمی بزرگ ارسطالیس نام مقارن مرگ فیلفوس؛ به‌پیش اسکندر می‌آید و او را به‌نیکی اندرز می‌دهد و از او می‌خواهد که هرگز از پند دانندگان، روی نتابد. اسکندر هم، بعد از عزیمت به‌جنگ دارا — که در طی آن بردرفش خویش نقش صحب‌الصلیب دارد — وقتی در پایان جنگها به‌بابل می‌رسد، و مرگ خویش را نزدیک می‌بیند، در صدد برمی‌آید که در ایران هیچ کس را از نژادمهان باقی نگذارد و همه بزرگزادگان را هلاک کند. درین باره هم نامه‌ای به‌ارسطالیس می‌نگارد، و حکیم در نامه‌ای که به‌پاسخ وی می‌نویسد اسکندر را ازین اندیشه برحذر می‌دارد و به‌وی اندرز می‌دهد که به‌جای آن کار، تمام بزرگان و آزادگان را مهتر سازد، ملوک طوایف به‌وجود آورد، و با این اقدام در عین حال ایران را در مقابل حملهٔ احتمالی طوایف ترک و هند و سقلاب و چین در پیش روم سپر سازد. با آنکه فکر ایجاد رسم ملوک طوایف در نامهٔ تنسر هم — مثل بعضی تاریخها — از تلقین وی تلقی شده است سیمای ارسطو و اسکندر، در مجموع روایات شاهنامه رنگ تاریخی روشنی ندارد و پیداست که باید از منابع اسکندرنامه‌ها مأخوذ شده باشد. در بین روایات مختلف اسکندرنامه‌ها، تصویر وی در اسکندرنامهٔ نظامی به‌عنوان تصویر یک تن حکیم ممتاز و مقرب

اما خودستا و مغرور طرح میشود که خودستایی‌های او افلاطون را در بزم اسکندر به‌خشم می‌آورد. در عین حال این هردو فیلسوف، مثل سقراط، بلیناس، والیس، فرفوریوس، وهرمس — که در واقع نام آوران ادوار مختلف تاریخ فکر یونانی به‌شمار اند — جزو هفت‌تن حکماء درگاه اسکندر محسوبند وبا اینهمه سیمای ارسطو درین میان برتری بارزی دارد که نشان توجه و تکریم خاص پادشاه در حق اوست و از همین روست که در قلمرو اسکندر، ارسطوست که مملکت را وزیر محسوبست. در یک بزم خلوت که این هفت حکیم با اسکندر به‌هم می‌نشینند و درین باب که‌ترکیب‌اول چه بود از نخست؟ سخن می‌گویند در واقع طرحی از مسألهٔ معروف مبدأ نخست[1] که حکماء یونان از عهد طالس تا روزگار ارسطو بدان اشتغال داشته‌اند عرضه میشود. درین میان والیس این مبدأ نخستین را آب، بلیناس آن را زمین، هرمس نور آسمانی، فرفوریوس جوهر، افلاطون عدم، و سقراط خدا می‌خواند اما ارسطو که ظاهراً به‌سبب مقام وزارت برفیلسوفان دیگر پیشوایی دارد و به‌همین سبب هم درین باره پیش از دیگران لب به‌سخن می‌گشاید آن را عبارت از حرکت (جنبش) می‌داند، و کلام او که تا حدی مثل فائوست‌گوته عمل و جنبش را آغاز عالم قلمداد می‌کند، خود نشان آنست که نظامی یا حتی مأخذ داستان او به‌این مسأله که ارسطو، از طریق حرکت بروجود محرک بلاحرکت استدلال می‌کند[۱] توجه داشته‌اند واین نکته نشان می‌دهد که دراین ترکیب افسانه‌ای که بزم اسکند را در اقبالنامه (= خردنامهٔ) نظامی تشکیل می‌دهد عناصری هم از واقعیات هست. در هر حال در ادبیات ایران غالباً از ارسطو به‌عنوان فیلسوف و حکیم یاد میشود و علوم مختلف هم احیاناً به‌او منسوب می‌گردد. چنانکه ناصرخسرو اشکال اقلیدس را هم به‌این استاداسکندر انتساب می‌دهد و مؤلف قابوسنامه در باب جوهر و مایهٔ حکمت قول او را همچون قول حجت در پایان کتاب خویش می‌آورد[۲]. حتی خاقانی، که یکجا بردر احسن‌الملل که اسلام است، کلام اورا قفل اسطوره‌ای می‌خواند، صنعت اکسیر و کیمیا را به‌وی منسوب می‌دارد و حاصل این امتحان او را در صنعت کیمیا تشویرو کفر و کذب و نحس و فقر می‌یابد[۳] در واقع با آنکه نویسندگان و شعرایی که علاقه به‌حفظ

1. Archae

سنت‌های دینی دارند مخصوصاً از قرن ششم و عهد غزالی به بعد ارسطو و حکمت او را در مقابل حکمت ایمانی تحقیر کرده‌اند لیکن از تبحر او در علوم و فلسفه غالباً با لحن اعجاب و تصدیق سخن گفته‌اند. البته این شهرت و آوازهٔ ارسطو در قلمرو ادبیات انعکاسی از حیثیت و نفوذ علمی اوست در نزد عامه که خود آن از رواج و اعتبار فوق‌العاده آثار و افکار او در نزد خواص حکایت دارد. مع هذا این شهرت و آوازه وی که امثال فارابی و ابن‌سینا و غزالی و ابن‌رشد هریک به‌نحوی موجب نشر آن شدند، در ایران سابقهٔ دراز داشت و ظاهراً حتی قبل از اسلام، و لااقل از عهد خسروانوشروان پادشاه ساسانی، با ترجمهٔ بعضی آثار او به‌سریانی و پهلوی آغاز شده بود و حکماء یونان هم که در دورهٔ ژوستی‌نیان، در دنبال تعطیل شدن مکتب فلسفی آتن واسکندریه یک چند به‌دربار خسرو پناه آوردند در حقیقت غالباً شارحان حکمت ارسطو بودند — برمشرب افلاطونی. از آنجمله سنپلیکوس[2] (سنبلیقس) کتاب مقولات (قاطیقوریاس[3]) وکتاب النفس ارسطو را تفسیر کرده بود. هر چند این حکما در ایران نماندند اما توجه و علاقه‌ای که خسرو نسبت به‌آنها نشان داد حاکی از علاقهٔ او بود به‌مسایل فلسفی. خود او چنانکه از روایت آگاثیاس (۲/۲۹ - ۲۸) برمی‌آید، به‌فلسفه توجه نشان می‌داد وگه‌گاه حکماء و صاحبنظران را جمع می‌کرد تا درین باب بحث کنند که آیا عالم ازلی است و آیا علت واحدی دارد یا نه؟ در هر حال خسروانوشروان توجه خاصی به‌ارسطو داشت و می‌گویند بولس ایرانی از رؤسای عیسویان نصیبین کتابی هم در شرح مسایل منطق ارسطو به‌زبان سریانی برای وی نوشت. البته در باب آشنایی خود وی با مسایل فلسفی نباید مبالغه کرد و بیشک قول آگاثیاس که می‌پندارد اشتغال به‌مسایل نظامی برای وی فرصت توجه به‌علم و فلسفه را باقی نمی‌گذاشته است نباید به کلی مغرضانه تلقی شود. آنچه ازپرسشهایی که وی درین مسایل با پریسکیانوس — یک تن از حکماء هفتگانه — در میان گذاشته است برمی‌آید حاکی از غور و تعمقی زیاده درینگونه مسایل نیست. معهذا ترجمه‌های عربی بعضی از اجزاء منطق ارسطو که به‌وسیلهٔ ابن‌المقفع یا پسرش محمد نام، از پهلوی انجام شده است نشان می‌دهد که می‌بایست لااقل در عهد خسرو پاره‌ای از آثار ارسطو به‌زبان پهلوی

2. Simplikos 3. Kategorias

ترجمه شده باشد. اینکه مأخذ پهلوی نقل ابن‌مقفع جدیدتر از عهد خسرو انوشیروان بوده باشد قبولش مشکل است چراکه بعد از وی وحتی در اوایل عهد اسلام برای هیربدان یا دبیران زرتشتی آرامش و فراغتی برای اقدام به‌این‌گونه کارها باقی نمانده بود. در ادبیات پهلوی عهد اسلامی — از جمله رسالهٔ معروف گزارش گمان شکن (= شکندگمانیک وچار) — هم تأثیری که از بعضی افکار ارسطو محسوس است ممکن است، بیشتر به‌سنت‌های فلسفی عهد خسروانوشروان مربوط باشد تا تأثیر محیط مجادلات متکلمین بغداد در اوایل عصر عباسی. در هر حال، چون عهد انوشروان، دوران طلائی فرهنگ پهلوی به‌شمارست تأثیر فرهنگ یونانی نیز مثل تأثیر فرهنگ هندی باید در آن قابل ملاحظه بوده باشد. البته بعد از سقوط ساسانیان اگر فعالیت هیربدان و دبیران ایرانی در نقل و تفسیر فلسفهٔ یونانی یا آثار ارسطو در ایران متوقف ماند، عیسویان مخصوصاً در سوریه و عراق، بیش وکم همچنان این کار را دنبال کردند. از جمله مکتب سریانیان، در قنسرین واقع در فرات علیا در سوریه در طی قرن هشتم ونهم میلادی هنوزفعالیت‌خودرا درین زمینه ادامه‌می‌داد. چنانکه جرجیوس رهاوی، و مارابای کشکری در همین ایام بعضی اجزاء از منطق ارسطو را به‌سریانی نقل یا شرح کردند. توجه به‌منطق ارسطو در نزد سریانیان نسطوری ظاهراً بیشتر به‌خاطر فوایدی بود که درمجادلات مذهبی‌از آن می‌بردند. در دورهٔ اسلام هم اگر قبل از عهد منصور عباسی علاقه‌ای به‌علوم یونانی اظهار شد اتفاقی بود و استمراری نیافت اما مأمون خلیفه چنان علاقه‌ای به‌معارف یونانی نشان داد که حتی برای درخواست ارسال کتابهای یونانی با امپراطور بیزانس مکاتبه کرد، یک بار متولی بیت‌الحکمهٔ بغداد را با تعدادی‌از مترجمان به‌قسطنطنیه فرستاد، یکبار هم برای جلب لئون نام از ریاضی‌دانان بیزانس مکاتبه نمود، که البته نتیجه‌ای نگرفت[٤]. اینکه می‌گویند مأمون ارسطو را به‌خواب دید و با او در باب مسایل اخلاقی و فلسفی گفت و شنود کرد [٥] نشان می‌دهد که ارسطو در آن دوره درنزد مسلمین به‌عنوان مظهر واقعی علم و فلسفهٔ یونانی تلقی میشد. در هر حال سرمشق خلیفه را تعدادی از پژوهشگران و دانشمندان عصر، از جمله بنی‌موسی خوارزمی، تقلید کردند. در اندک مدت کسانی چون ابن‌البطریق، اسحق بن‌حنین، قسطابن‌لوقا، ثابت

ابن‌قره، ابن‌بکوس و دیگران تعداد قابل ملاحظه‌ای از کتب یونانی را به‌عربی یا سریانی نقل کردند و مخصوصاً بخش عمده‌ای از آثار ارسطو به‌عربی نقل شد و حاصل این مجاهدات از طریق امثال قویری و ابویحیی المروزی و متی‌بن‌یونس به ابویوسف کندی و ابونصر فارابی و احمدبن‌طیب سرخسی و یحیی بن‌عدی و ابن‌زرعه و ابن‌الخمار و ابوسلیمان منطقی و ابن‌سینا و دیگران رسید که هر یک در شرح و تفسیر آثار فلسفی و منطقی ارسطو و نشر و ترویج افکار و تعالیم فلسفی او سهم قابل ملاحظه‌ای دارند و ارتباط آنها با میراث هلنی و نو افلاطونی سوریه و اسکندریه سبب شد که آراء و تعالیم ارسطو در شرحها و تفاسیر حکماء اسلامی شرق غالباً رنگ نوافلاطونی داشته باشد. مسلمین تقریباً بخش عمدهٔ آثار ارسطو را ترجمه کردند و با شرحها و تفسیرهایی هم که مشائیان و نو افلاطونیان مثل تامسطیوس، و اسکندر افرودیسی، و فرفوریوس برآثار وی نوشته بودند آشنایی یافتند. بخش عمدهٔ این شرحها و تفسیرها که بعضی از آنها ظاهراً فقط از طریق ترجمهٔ عربی شناخته شده‌اند، یا مع‌الواسطهٔ ایران و یا بلاواسطه از طریق سوریه و اسکندریه، از دنیای بیزانس اخذ شده بود، درصورتیکه آنچه اروپای اسکولاستیک، — قبل از ارتباط با دنیای اسلامی — از ارسطوی‌شناخت میراث روم بود[۶]. بدون شک رنگ نو افلاطونی بارزی هم که فلسفهٔ ارسطو در نزد مسلمین دارد ناشی از محیط تعلیم افلاطونی اسکندریه و سوریهٔ بیزانسی است و این تأثیر به‌قدری در نزد مسلمین قوی بوده است که حتی غیر از سعی در جمع بین رأی دو حکیم که فارابی در آن باب رساله‌ای معروف دارد، بعضی آثار نو افلاطونی مثل رسالهٔ اثولوجیا که از تاسوعات فلوطین، و رساله معروف به‌کتاب‌العلل که از اقوال پروکلوس مأخوذ است نیزبه‌ارسطو منسوب شده است[۷]. در هر حال حکماء مسلمین از کندی و فارابی‌گرفته تا ابن‌سینا و ابن‌رشد نسبت به‌ارسطو به‌عنوان معلم اول و استاد بلامنازع فلسفه می‌نگریسته‌اند ویک قسمت ازتاریخ فلسفهٔ اسلام هم درواقع چیزی جز تاریخ سیر وتحول تعلیم‌ارسطو وحکمت نوافلاطونی منسوب بدودر بین مسلمین نیست. از همین روست که عکس‌العمل فقها و متشرعه هم در مقابل فلسفه یونانی در واقع در همین معارضه با فلسفهٔ ارسطو خلاصه میشود. ازجمله، غزالی باردکردن عقاید ارسطو در مسایل مربوط به‌الهیات تمام زیربنایی راکه

تعلیم فارابی و ابن‌سینا برآن تکیه دارد تهدید به‌انهدام کرد و ابن‌ارشد هم با شرح و تفسیر آثار ارسطو در واقع آنچه را مبانی حکمت اسلامی خوانده میشد تحکیم نمود. البته اعتراضات غزالی برارسطو مسبوق براعتراضات مشهور یحیی فیلوپونس نحوی بود[۸]، اما طرز بیان غزالی و نکته سنجی‌های موشکافانهٔ او درین مسایل، تازگی داشت و به هر حال حملهٔ اندیشهٔ یونانی را به‌طور جالبی از حوزهٔ ایمان دفع کرد. غزالی در تهافت الفلاسفه ضعف استدلال فلاسفه‌ای چون فارابی و ابن‌سینا را مخصوصاً در مسایل مربوط به‌ایمان نشان می‌دهد. وی در این کتاب بیست مسأله را از آنچه فلاسفه در مباحث طبیعی و الهی دارند طرح می کند و آنها را در تعدادی ازین گونه مسایل مستحق تکفیر می‌داند و اهل ایمان را از اینکه تحت تأثیر نامهای هایلی چون ارسطاطالیس و سقراط وافلاطون وامثال آنها باشند برحذرمی‌دارد[۹]. درکتاب المنقذمن الضلال، نیز غزالی تمام اصناف فلاسفه را که شامل دهریان، طبیعیان، و الهیان باشد، زنادقه می‌خواند و ارسطاطالیس را هم که خود او بر تعالیم اسلاف خویش چون سقراط و افلاطون رد نوشت، همچنان در دام بقایایی ازکفر و بدعت آنها پای بند می‌یابد. فارابی وابن‌سینا را هم بدان سبب که در عالم اسلام ناقل علم ارسطاطالیس بوده‌اند به‌دستاویز اقوال و تعالیم ارسطو به کفر و بدعت منسوب می‌دارد. با اینهمه درباب منطق، تصدیق می کند که آن با امور دینی منافاتی ندارد و با آنکه فلاسفه نمی‌توانند شروط برهان منطقی را در مباحث مربوط به‌مقاصد دینی وفا کنند، و ممکن است این امر خود موجب ایجاد پاره‌ای شبهات دراذهان بشود، باز بر منطق که متضمن شروط مقدمات برهان است جای اشکالی‌نیست. البته اعتراضاتی که غزالی بر فلسفهٔ ارسطو و شرکای اسلامی اوکرد به‌وسیلهٔ چند تن دیگر از جمله امام‌محمدبن عبدالکریم شهرستانی(۵۴۸) مصنف مصارع‌الفلاسفه هم ادامه یافت اما جواب عمده‌ای که به‌این اعتراضات داده شد به‌وسیله ابن‌رشد قرطبی (۵۹۵) حکیم بزرگ اسلامی اسپانیا بود که علاوه بر تصنیف کتاب تهافت‌التهافت، کوشید تا در رسالهٔ فصل المقال نیز مخصوصاً مسألهٔ توافق بین فلسفه و ایمان را تبیین کند. چنانکه شروح و تفاسیر خود او بر آثار ارسطو با آنکه در دنیای شرق اسلامی چندان شهرتی نیافت تأثیر قابل ملاحظه‌ای در حکمت اروپای

قرون وسطی باقی‌گذاشت. این تأثیر مخصوصاً در بین سالهای ۱۲۰۰ میلادی تا حدود ۱۶۵۰ میلادی بیشتر محسوس بود. ترجمهٔ عبری و لاتینی تفاسیر و کتب او طی چندین قرن به‌عنوان اساس تعلیم علوم الهی در جریان حکمت اسکولاستیك اثرگذاشت. حتی بر رغم مخالفتهایی که مکرر از جانب کلیسا با تعالیم او اظهار میشد تقریری که او از فلسفهٔ ارسطو کرد تا اواسط قرن هفدهم همچنان مقبول باقی ماند. با آنکه بعضی منتقدان اصل تعلیم ابن‌رشد را فاقد نیروی حیاتی و غالباً بیش از حد محافظه‌کارانه خوانده‌اند باز محقق است که حکمت اسکولاستیك در قرون اخیر حیات خویش براساس آن تکیه داشت چنانکه انهدام آن فروریختن بنای حکمت اسکولاستیك را به‌دنبال آورد. از لحاظ تعلیم ارسطو، فلسفهٔ ابن‌رشد با آنکه خود پاره‌ای نکات تازه و جنبه‌های اصیل هم داشت، روی هم رفته یك نوع مجاهدهٔ آگاهانه بود برای آنکه حکمت معلم اول را احیاء کند او آن را از عناصر نو افلاطونی که در آن راه یافته بود نیز تصفیه نماید[۱۰]. برای این کار دفع شبهه‌هایی که غزالی در مورد امکان توافق آن با ایمان طرح کرده بود، ضرورت داشت و این کاری‌بود که ابن‌رشد آن را کفایت کرد. هرچند در قلمرو دنیای غزالی این اقدام او چندان انعکاس نیافت، معهذا ضربتی هم که غزالی در دنیای شرق بر پیکر فلسفهٔ ارسطو وارد آورد، هر چند در آنچه به‌علوم الهی مربوط است مدتها بر حیثیت ارسطو و شرکای اسلامی او لطمه زد، اما متوجه منطق ارسطو نشد و بعد از غزالی هم با آنکه ابن‌تیمیه‌حرانی (وفات ۷۲۸) درکتاب الردعلی‌المنطقیین خویش حتی منطق را مورد ایراد و حملهٔ سخت ساخت باز، در دنیای اسلام هم مثل دنیای اسکولاستیك لاتین، منطق ارسطو همچنان حیثیت خود را حفظ کرد. با اینهمه ارسطو حتی از همین انتقادهایی‌هم که به‌وسیلهٔ فقها و متکلمان و صوفیه بروی وارد آمد شهرت و آوازه‌اش افزونی یافت چنانکه بعضی بیخبران او راکه در نزد مسلمین به‌عنوان وزیر اسکندر مشهور بود با خضر که در روایات مربوط به‌ذوالقرنین به‌آب حیات و عمر ابد دست یافت یکی شمردند و شاید این نکته که او جامع علوم اولین– و آثارش نوعی دائرةالمعارف دنیای باستانی تلقی میشد از اسبابی بودکه بعدها مدعیان و مشایخ منسوب به‌تصوف با ادعای ملاقات با خضر و تلقی اشارت او خود را از طریق معلم اول نیز بر

واقعیات جزئی و برهانی واقف و آگاه ببیند[۱۱]. از قراین پیداست که بر رغم تکفیر غزالی و ابن تیمیه و دیگران ارسطو لااقل به عنوان صاحب منطق در نزد صاحبنظران و متألهان اسلامی، همچنان موجه ماند و همین وجهه بود که او را در نظر بعضی از مشایخ صوفیه با خضر روایات اسلامی قابل تطبیق نمود. در هر حال، بعد از عهد غزالی هم نه فقط حکماء مشایی همچنان ارسطو و حکمت او را در حوزه‌های محدود تدریس و تعلیم خویش با حرمت و اعجاب یاد می‌کردند بلکه شیخ اشراقی نیز، در طی یک رؤیای صادقهٔ خویش ارسطو را با طریقهٔ صوفیه امثال جنید و بایزید موافق یافت[۱۲]. از متأخران حکماء ما نیز میرداماد که معلم ثالث خوانده شد، و همچنین میرفندرسکی که در عین حال با حکمت هندی هم آشنایی داشت، در احیاء تعلیم ارسطو و شرکای اسلامی او کوشیدند[۱۳]، و اثولوجیایی هم که قاضی میرسعید قمی شرح کرد با آنکه در واقع یک رسالهٔ نو افلاطونی و مأخوذ از تاسوعات فلوطین بود، در نزد وی و حکماء اسلام ــ مثل حوزهٔ اسکولاستیک مسیحی ــ به عنوان تعلیم ارسطو تلقی میشد. تعلیم ارسطو، مخصوصاً در شکل نو افلاطونی آن هنوز همچنان در حوزهٔ متألهان ایران، بیش و کم نفوذ خود را دارد.

***

در دنیای یونان هرچند تعلیم فلسفی ارسطو به وسیلهٔ تعدادی از مدرسان مکتب مشایی ادامه داشت اماوی دردنیای باستانی، روی هم رفته، هرگز حیثیت ونفوذ فوق العادهٔ افلاطون را نیافت. حتی تئوفراسطس که خلیفهٔ اودر لوکئوم بود در بارهٔ مسایل مربوط به حکمت اولی که وی تقریر کرده بود پاره‌ای شبهات پیش آوردو اودیموس[4] شاگرد دیگرش، تعلیم ارسطورا دوباره ازدیدگاه افلاطونی مطرح کرد. معهذا مکتب مشائیان قدیم تامدتها بعد ازاستاد، باتوجهی که به علوم تجربی و طبیعی نشان داد به طور کلی سنت تعلیم استاد را همچنان بیش و کم حفظ کرد. در بین صاحبنظران این مکتب نام اریستارخوس[5] از اهل ساموس[6] مخصوصاً از جهت تاریخ علم، در خور ذکر است چرا که وی ریاضی‌دان و منجم برجسته‌ای بودکه در عصر هلنی باقول به اینکه زمین هم برگرد محور خویش می‌چرخد و هم حرکت انتقالی خود را در نوعی مسیر بیضی‌شکل ادامه می‌دهد راه را برای کوپرنیک و نظام فلکی وگیهانی او هموار کرد[۱۴]. همچنین از آندرونیکوس

4. Eudemus 5. Aristarchus 6. Samos

اهل رودس که آثار ارسطو را جمع و تدوین کرد و از اسکندر افرودیسی[7] که تعالیم استاد را شرح و تفسیر نمود در بین جمع این مشائیان قدیم عهد هلنی باید یاد کرد. بعضی ازین مشائیان تعلیم ارسطورا تدریجاً با طرز تلقی خاص خود رنگ تازه‌ای دادند. در نزد نوافلاطونیان آتن، خاصه ابرقلس[8]، تعلیم ارسطو تا حدی با بعضی مبادی افلاطونی تلفیق یافت و تدریجاً تصویری از ارسطو به‌وجود آمد که بعدها درنزد امثال فارابی، جمع بین رأی او با رأی افلاطون اشکالی نداشت. کتاب العلل[9] هم که ظاهراً یهودیی داود نام- از آشنایان به‌حکمت اسلامی اصل آن را از اقوال ابرقلس استخراج کرد، و در قرون وسطی به‌نام ارسطو منسوب شد و در نزد مسلمین به کتاب الایضاح و کتاب الخیرالمحض شهرت یافت، در ایجاد این تصویر تأثیر قطعی داشت چنانکه در دنیای روم تصویر ارسطو از طریق انتشار کتب مربوط به‌منطق به‌وجود آمد و به همین جهت دنیای لاتین تا قبل از نفوذ فلسفهٔ اسلامی، تقریباً فقط با منطق ارسطو آشنایی داشت و آن هم ظاهراً محدود به‌اجزاء و مقدماتی از منطق بود [۱۰]، که با «نحو» و علم «بلاغت» مواد سه‌گانه[10] برنامهٔ کلیسا راتشکیل می‌داد. حتی بعد ازسقوط دنیای روم و پیروزی مسیحیت هم باز در دنیای لاتین شهرت و حیثیت ارسطو تا مدتها فقط به‌خاطر منطق وی بود واز راه شرحهایی که به‌بوئسیوس[11] منسوب میشد و خود آنها نیز غالباً مبتنی بر تفسیرهای نوافلاطونی بود. در واقع در صدر مسیحیت، تعلیم ارسطو نه در الهیات می‌توانست با تصور کلیسا راجع به‌خدا سازگار باشد و نه‌در اخلاق ممکن بود با زهد و فقری که مسیحیت تعلیم می‌کرد همداستان گردد. مع هذا تأثیرمع الواسطهٔ تعلیم او درپاره‌ای اقوال آباءقدیم کلیسامثل کلمنت اسکندرانی و اگوستین قدیس و دیگران مشهوراست و حتی در پیدایش اصل اعتقاد به‌تثلیث هم ظاهراً تعلیم او در باب ذات و جوهر و طبیعت بی‌تأثیر نبوده باشد. معهذا مهمترین مشاجره‌ای هم که در دنیای مسیحیت قرون وسطی راجع به‌تثلیث روی داد، و در حکمت اسکولاستیک تحت عنوان نزاع درباب کلیات معروف شد ناشی از اصل مباحثات ارسطو بر ضد مکتب افلاطون بود اما حکماء اسکولاستیك مسیحی از

7. Aphrodisas 8. Proclus 9. Liber de Causis 10. Trivium
11. Boethius

اصل بحث بیشتر متوجه نتایجی بودند که در حل مسألهٔ تثلیث از آن حاصل میشود و ازین جهت نزاع آنها بیشتر جنبهٔ کلامی و مذهبی داشت تا جنبهٔ علمی و فلسفی صرف. در این مباحثات مسأله این بود که آیا کلیات وجود واقعی‌دارند یا نه؟و درواقع همان مسألهٔ معروف مورد اختلاف بین ارسطوو افلاطون به‌شمار می‌آمد. اما مسأله را آباء و حکماء اسکولاستیک درواقع از بوئسیوس تلقی کرده بودند که خود او در اوایل حال به‌عقاید ارسطو می‌گرائید و در اواخر به‌مکتب افلاطون تمایل یافته بود. جوابی که در کلیسا به‌وسیلهٔ مجتهدان قدیم[۱۲] به‌این مسأله داده شد تصدیق به‌واقعیت کلیات بود که از آن به‌مذهب اصالت واقع[۱۳] تعبیر می کردند، اما مجتهدان در صحت این دعوی تأمل کردند، و بعضی چون مایل‌شدند به‌اینکه کلیات واقعیت ندارند وفقط مجرد اسم و لفظ[۱۴] می‌باشند طریقهٔ آنها مذهب اصحاب تسمیه[۱۵] خوانده شد و این نزاع مدتها مسألهٔ مهم حکماء و صاحبنظران اسکولاستیک واقع گشت. قبل از آشنایی با فلسفهٔ ارسطو جوابی که اصحاب مذهب اصالت واقع، به‌این مسأله می‌دادند، برای کلیسا ازجوابی که مخالفان‌آن مذهب می‌دادند البته مقبول‌تر می‌نمود. زیرا اگر کلیات آنگونه که اصحاب تسمیه و سایر مخالفان مذهب اصالت واقع می‌گفتند وجود واقعی نمی‌داشت و واقعیت مخصوص جزئیات و افراد میشد دیگراقانیم ثلاثه هم هر یک جداگانه و بالاستقلال وجود واقعی می‌داشت و وحدت آنها که اساس تثلیث آیین کاتولیک و موجب امتیاز آن از اهل بدعت و اهل شرک محسوب میشد خالی از واقعیت بود و با چنین فرضی مسیحیت‌عبارت میشد ازاعتقاد به‌سه‌خدا- تثلیث محض[۱۷]، درمقابل توحید. ازین رو بود که وقتی روسلین[۱۸] معروف (۱۰۵۰-۱۱۲۰) مدعی شد که کلیات چیزی جز اسم و لفظ نیست این مسأله هم برایش پیش آمد که آیا خدا کلمه‌ای است که بر سه شخص متمایز اطلاق میشود یا واقعیتی است که هر یک از اقانیم ثلاثه مظهر آن هستند. چون جوابی که وی به‌این مسأله داد ممکن بود منجر به‌تثلیث‌محض و شرک‌آمیز شود کلیسا وی را واداشت تا ازین قول توبه کند. سنت آنسلم[۱۹] (۱۰۳۳-۱۱۰۹) که رساله‌ای در توضیح مسألهٔ تثلیث نوشت، و نشان داد که

12. antiqui Doctores
13. Realisme
14. Voces, nomina
15. Nominasme
16. Trinité
17. Tritheisme
18. Roscelin
19. St. Anselm

بین آب‌چشمه، رودخانه، و دریاچه که چیزی جز نیل نیست تفاوتی وجود ندارد، باطعن و رد بر روسلین[١٧]، سعی کرد تا از طریقهٔ اصحاب اصالت واقع که مذهب مرشد وی آگوستین قدیس و مشرب مجتهدان قدیم کلیسا بود- تمام نتایج فلسفی را در مسألهٔ اثبات صانع استنباط نماید. دلیل وجودی معروف او- که نزد حکماء اسلام مخصوصاً به‌عنوان برهان صدیقین شهرت دارد- در واقع مبتنی بر همین اعتقاد به‌واقعیت وجود کلیات مبتنی است و بدینگونه مبنای افلاطونی دارد. این دلیل وجودی او هر چند در واقع سه تقریر داشت- و وی از تصور خیر، تصور وجود، و تصور مراتب و کمال وجود، به‌واقعیت وجود ذات باری می‌رسید[١٨]- لیکن اساس آن بر اعتقاد به‌مذهب اصالت واقع در مسألهٔ کلیات بود. براین دلیل او راهب کم ادعائی به‌نام گائونیلو[٢٠] در رساله‌ای که تحت عنوان رساله یك سفیه نوشت اعتراض زیرکانه‌ای کرد که تصور جزایر خالدات به‌هیچ‌وجه مستلزم وجود آن جزایر نیست اما آنسلم جواب داد که تصور امور محدود و متناهی را با تصور امر لایتناهی نباید قیاس کرد[١٩]. باری، اعتراض دیگری که در مسألهٔ وجود کلیات بر مذهب اصحاب اصالت واقع وارد آمد، به‌وسیلهٔ پیرآبلارد[٢١] (١٠٧٩-١١٤٢) عنوان شد که طریقهٔ او به مذهب اصالت[٢٢] مفهوم معروف است. مذهب آبلارد که قول استاد وی‌گیوم دوشامپه[٢٣] (١٠٧٠-١١٢١) را در تقریر اصالت واقع نقد می‌کرد، برای او نیز مثل روسلین- که آبلارد نظریه وی را نیز در خور نقد یافت- مایهٔ زحمت شد چرا که این قول نیز با اعتقاد به‌وحدت اقانیم که اساس اعتقاد کلیسا بود مغایرت داشت و کلیسا درین باب قول به‌واقعیت کلیات را بر هر قول دیگر ترجیح می‌داد. راه حلی که آبلارد برای اثبات وحدت اقانیم یافت و آن را در رسالهٔ خویش «در باب وحدت الهی تثلیث» باز نمود. مبنی برین بود که ذات الهی در عین‌وحدت، قدرتش در اقنوم اول (= اب)، حکمتش در اقنوم دوم (= ابن)، و محبتش در اقنوم سوم (= روح‌القدس) جلوه دارد. آبلارد که بعضی او را بنیانگذار واقعی حکمت در قرن‌وسطی و بعضی حتی یک پیشرو کانت خوانده‌اند، و شهرتش در تاریخ شاید بیشتر به‌خاطر فاجعهٔ معروف عشقی او باشد، با مذهب اصالت‌مفهوم

20. Gaunilo 21. Pierre Abelard 22. Coneptualism
23. G. de Champeaux

در هر حال در مسألهٔ کلیات به‌عقاید ارسطو نزدیک‌تر شده است. توجه او به‌منطق، و آثاری که در شرح و تفسیر مسایل مربوط به‌منطق دارد، او را در عین حال در جزو آن‌عده از رهروان حکمت قرار می‌داد که در جهان نگری با ارسطو بیشتر خویشاوندی فکری دارند تا با افلاطون. مع‌هذا شرحها وتفسیرهایی که او بر ایساغوجی، قاطیغوریاس، و باری ارمنیاس از مباحث منطق دارد بیشتر معرف طرز تلقی متألهان است تا طرز تلقی خالص منطقیان. دنیای اسکولاستیک، منطق و حکمت را جز برای ایمان نمی‌خواست و ازین رو بود که حکمت آن، تلفیقی بود از هر آنچه عقاید کلیسا را بتواند تأیید کند. حکمت آنها را به‌زحمت می‌توان عنوان فلسفه داد، زیرا به‌هرحال تقریباً همهٔ آنها مثل آنسلم قدیس می کوشیدند تا ایمان را راهنمای ادراک سازند نه‌ادراک را وسیلهٔ نیل به‌ایمان. در هر حال در اوایل عهد اسکولاستیک تعلیم آباء مسیحی التقاطی بود از آراء نو افلاطونی و رواقی، با پاره‌ای عناصر مأخوذ از یهودیت که‌گه‌گاه اجزایی از تعالیم فیثاغورس، افلاطون، و ارسطو نیز در آن وجود داشت. اگوستین که معلم واقعی دنیای مسیحی لاتین محسوب میشد هر چند با ارسطو هم آشنایی داشت به‌افلاطون بیشتر مدیون بود. نوافلاطونیان صدر مسیحیت ارسطو را مخصوصاً از طریق ایساغوجی فرفوریوس و مباحث مربوط‌به‌قاطیغوریاس و منطق می‌شناختند و بعضی از بدعت‌گرایان صدر مسیحیت هم مثل پیروان آریوس و فرقه‌های قایل به‌وحدت طبیعت در مسیح[۲۴] وهمچنین نسطوریان در تقریر عقاید خود از منطق ارسطو بهره می‌بردند. چنانکه وقتی‌سیریل[۲۵] (۴۴۴ ـ ۳۷۶) بطریق معروف اسکندریه از بعضی معاندان انتقاد می کند برآنهاطعن می‌زند که «دایم نام ارسطو را در دهان دارند و به‌معرفت خویش‌بر عقاید او بیشترمی‌نازند تا به‌معرفت بر کتاب مقدس». در بین قایلان به‌وحدت طبیعت یحیی نحوی معروف به‌فیلوپونس[۲۶]، شارح و نقاد ارسطو نیز بود وبعدها توماس داکویناس درمسایل مربوط به‌عقل و روح از پاره‌ای آراء او نیز استفاده کرد[۲۰]. نسطوریان سوری مخصوصاً در نقل آثار ارسطو به‌زبان سریانی و عربی نقش مهمی داشته‌اند و درین زمینه معلم واقعی مسلمین و اهل اسکولاستیک بوده‌اند. در دنیای لاتین، ارسطو به‌وسیلهٔ بوئسیوس (۵۲۵ ـ

24. Monophysists 25. Cyril 26. Philopones

۴۸۰) معروف شهرت یافت اما از آنچه وی به‌لاتینی نقل کرد نیز جزکتاب قاطیغوریاس و مبحث قضایا چیزی نماند که اگر ترجمهٔ ایساغوجی هم بر آنها افزوده آید این مجموع تمام آن‌چیزی بود که دنیای لاتین، در قرون‌وسطی‌و در واقع تا اوایل قرن دوازدهم میلادی، از ارسطو و آثار او می‌شناخت. چون تقریباً در طی تمام این قرون ارسطو جز به‌عنوان منطقی‌و جز به‌خاطر کتابهای مربوط به‌منطق در نزد حکماء اسکولاستیک شهرت نداشت البته اعتراض و انتقادی هم به‌طور جدی بر اقوال و آراء او وارد نیامد. اول بارکه چیزی از آثار دیگر ارسطو به‌زبان لاتینی نقل شد ظاهراً به همت هنریکوس اریستی‌پوس[27] (وفات در ۱۱۶۲) بود، که قسمتی‌از کتاب کائنات‌جو[28] و کتاب کون وفساد[29] اثر ارسطو را بلاواسطه از یونانی به‌لاتینی نقل کرد. در بین کسانی که نظیر این اقدام را کردند میکال‌اسکوتوس[30] (وفات حدود ۱۲۳۵)، و رابرت‌گروس تسته[31] (۱۱۷۵-۲۵۳) خود از علماء و حکماء مشهور اسکولاستیک به‌شمارند. ترجمهٔ بعضی شرح و تفسیرهای ابن‌رشد بر ارسطو نیز در همین ایام روی داد، و البته‌ازاینکه هرمانوس آلمانی[32] ومیکال اسکوتوس که دست به‌ترجمهٔ آثار ابن‌رشد زدند به‌دربار هوهنشتاوفن منسوب بودند نقش این امراء را در نقل و نشر فلسفهٔ ارسطو باید قابل‌ملاحظه شمرد. ذکر نام هرمانوس از آن جهت مخصوصاً درین‌جا ضرورت دارد که وی با توجه به‌خلاصهٔ عربی فن شعر ارسطو از ابن‌رشد، ترجمه‌ای از این کتاب را به‌لاتینی نشرکرد که هنوز در فهم و نقد متن و ترجمهٔ فن شعر ارسطو خالی از فایده نیست. در هر حال میکال‌اسکوتوس در قرون وسطی بنیانگذار جریان فکری تازه‌ای شد[۲۱] که مکتب ابن رشد خوانده میشود و در تاریخ فلسفهٔ اروپا اهمیت قابل‌ملاحظه دارد. تأثیر مکتب ابن‌رشد، و ترجمهٔ آثار سایر حکماء اسلامی چون فارابی و غزالی و ابن‌سینا، به‌طورکلی بسیار بود، و اینهمه موجب مزید آشنایی با جوهر تعلیم ارسطو و تفاسیر افلاطونی آن‌گشت. اما از سوی دیگر کلیسا به‌ارسطو، شاید هم تا حدی به‌سبب آنکه از طریق نفوذ مسلمین وارد دنیای لاتین شده بود، سوءظن شدید پیدا کرد چنانکه مدتی بالنسبه کوتاه آثار ارسطو بیش از بیست وپنج‌بار

27. Henricus Aristippus
28. Meteorlogik
29. De Generatione
30. Michael Scotus
31. R.Gossteste
32. Hermannus Alemannus

موضوع منع و تحریم و محکومیت واقع شد. چنانکه هر چند آلبرت قدیس (۱۲۸۰-۱۲۰۶)، در تعدادی از آثار خود مخصوصاً بر همین شروح و تفاسیر اسلامی کتابهای ارسطو متکی بود، و تعداد دیگری از متالهان اسکولاستیك نیز بیش و کم به‌افکار و اقوال حکماء اسلامی مرهون بودند حاصل حکمت ارسطویی مسلمین که مخصوصاً در تعلیم مکتب ابن‌رشد خلاصه میشد چنان با سنت‌های اسکولاستیك مغایرت داشت که تقریباً تمام صاحبنظران قرن سیزدهم، آنگونه که ارنست‌رنان خاطرنشان می کند[۲۲]، در لزوم مبارزه با آن همداستان شدند و احکام مربوط به‌منع و تحریم آثار ارسطو نیز غالباً تا حدی تحت تأثیر نگرانی از توسعهٔ انتشار مکتب ابن رشد بود. به همین سبب بود که جنبهٔ منطقی تعلیم او موضوع این منع و تحریم واقع نشد و منع و تحریم هم در عمل چندان انعطاف‌ناپذیر باقی نماند، و کلیسا فکر تصفیه و تهذیب آثار ارسطو را بهتر عملی یافت. رقابت و اختلاف دوفرقهٔ معروف فرانسیسکن و دومی‌نیکن هم که اولی مروج مشرب افلاطونی و دومی غالباً هواخواه مکتب ارسطویی بود، دنیای اسکولاستیك را با تعلیم ارسطو و با اساس اختلاف ارسطو و افلاطون بیشتر آشنا کرد ودانشگاههایی چون پاریس و آکسفورد مخصوصاً در نشر و نقد آثار ارسطو نقش قابل‌توجهی بر عهده‌گرفتند. خاصه که چند تن از حکماء بزرگ اسکولاستیك، مثل آلبرت قدیس، و شاگرد وی توماس قدیس، بین تعلیم ارسطو و الهیات مسیحی تلفیق کردند و با آنکه ارسطو برخلاف استادش افلاطون به‌مسایل الهی هم از دیدگاه فیلسوف طبیعی می‌نگریست و از همین رو متافیزیک او برخلاف آراء افلاطون به‌آسانی باشور و هیجان حیات دینی جمع نمی‌شد، تعلیم آلبرت و شاگردش توماس حیثیت تازه‌ای به‌فلسفهٔ ارسطوداد. آلبرت قدیس (۱۲۸۰-۱۲۰۶ح) که در نزد معاصرانش آلبرت بزرگ[۳۳] خوانده میشددرواقع اولین استاد بزرگ اسکولاستیک بودکه ارسطو را در نزد طلاب فرقهٔ دومی‌نیکن مطلوب نمود. وی که با توماس قدیس موجد مکتب ارسطویی اسکولاستیک محسوب می‌شود تقریباً بخش عمدهٔ حیات خود را مصروف آن نمود که به‌قول خود «تمام اجزاء» تعلیم ارسطو را برای دنیای لاتین قابل فهم نماید و به‌طالب علمان فرقهٔ خویش امکان دهد تا

33. Magnus

اقوال ارسطو را به‌درستی درک کنند[۲۳]. مع‌هذا، در شرح و تفسیری که وی از تعلیم ارسطو کرد تأثیر ابن میمون حکیم یهودی و ابن‌سینا حکیم مسلمان به‌طور بارزی مشهود بود و همین نکته به ارسطوی اورنگ نوافلاطونی‌ می‌داد. درعین‌حال آنچه در دنیای لاتین مسیحی به‌ارسطو پروانهٔ عبور و اجازهٔ اقامت طولانی داد غیر از اقدام آلبرت و توماس جهت جمع و تلفیق بین تعلیم ارسطو با سنت‌های مسیحی، سعی آنها در جدا کردن کلام از فلسفه و ایمان از عقل بود. این نیز کاری بود که آلبرت قدیس مخصوصاً تحت تأثیر ابن میمون بدان دست زد و توماس قدیس آن را تا حدی به‌مقصد رساند. ظاهراً از همین روست که آلبرت و توماس راگه‌گاه از پیشروان دکارت و ازطلایه‌داران فلسفهٔ جدید میشمرند. این دعوی شاید خالی از مبالغه نباشد اما روی‌هم‌رفته‌ می‌توان گفت توماس در جمع بین فلسفهٔ ارسطو با دیانت مسیحی همان کاری را انجام داد که ابن میمون در حوزهٔ آیین یهود و ابن‌رشد در حوزهٔ شریعت اسلام انجام داده بودند و البته تأثیر ابن‌رشد در اقوال او مخصوصاً به‌طور بارزی جلوه یافت[۲۴]. در هر حال برخلاف آنچه معاندان وی می‌گویند، توماس، در پیروی از ارسطو هم به‌هیچ‌وجه مبالغه نکرده است و در بعضی موارد از جمله درآنچه به‌الهیات و اخلاق و مسألهٔ نجات مربوط است‌گه‌گاه به‌مشرب‌اوگوستین و افلاطون نزدیک میشود و در پاره‌ای موارد حتی نمی‌توان مطمئن بود که حکمت ارسطو را بر تعلیم افلاطون ترجیح می‌دهد[۲۵]. دربن‌صورت‌گمان آنکه وی کورکورانه از ارسطو تبعیت کرده است، و مکتب آلبرت و توماس حکمت اسکولاستیک را دربست تحت حکومت جابرانه ارسطوقرارداده‌است، مبالغه‌ای دور از روح علمی است.خود البرت صریحاً می‌گوید چون ارسطو خدا نیست مثل همهٔ ما انسانها البته در معرض خطاست و توماس هم از نقد اقوال او ابائی ندارد. معهذا تأثیر ارسطو در حکمت وی طوریست که می‌توان مجموع تعلیم او را یک نوع آیین مشایی مسیحی خواند. در بین مواردی که این ارتباط او را با ارسطوی نوافلاطونی نشان می‌دهد، دلایل پنجگانهٔ معروف اوست در اثبات صانع. این دلایل که همه از مقولهٔ استدلال از معلول به‌علت است، بیش از هر چیز منشأ ارسطویی دارد. دلیل اول که مبتنی بر اثبات صانع از طریق

حرکت[۳۴] و قول به‌لزوم محرک بلاحرکت است از تعلیم ارسطو در فیزیک، کتاب هشتم، اخذ شده است وناشی از مبادی اوست. دلیل دوم که مبتنی بر استدلال از طریق علل فاعلی[۳۵] و قول به‌علت نخستین و علت بلاعلت است از متافیزیک ارسطو مأخوذاست. دلیل سوم مبتنی بر استدلال از طریق ممکن و واجب[۳۶] و قول به‌وجودی است که امکان در آن راه ندارد و ناچار می‌بایست واجب باشد. این برهان هم از ارسطو و ابن‌میمون اخذ شده است و البته این هر سه دلیل جز سه تعبیر از یک دلیل واحد نیست و همه نیز از مبادی ارسطو در باب طبیعت ناشی است و در متافیزیک وی نیز که هست دنبالهٔ همان مبادی فیزیک او محسوب‌است و در عین‌حال با تعلیم آکادمی‌هم تا حدی مربوط است و با توجه به‌جنبهٔ نوافلاطونی مآخذ توماس این معنی را بهتر می‌توان توجیه کرد[۲۶]. دلیل چهارم توماس که مبتنی براستدلال‌از طریق مدارج کمال[۳۷] و قول به کمال اعلی و اتم است از کتاب چهارم متافیزیک‌گرفته شده است و البته در نزد آنسلم قدیس هم نشانه‌ای از آن هست که با اقوال افلاطون به‌عنوان یک مأخذ ارسطو ارتباط دارد. دلیل پنجم که مبتنی بر استدلال از طریق نظام عالم[۳۸] و قول به‌اتفاق آن جهت تحقق غایت نهایی و خاص است، هم در کلام شارحان ارسطو چون یحیی دمشقی و ابن رشد و سایر حکمای اسلامی نیز هست و مبتنی بر مسألهٔ علت غایی است که در تعلیم ارسطو اهمیت خاص دارد. در هر حال، از قدیم کسانی که بر حکمت توماس‌قدیس به‌نظر انتقاد نگریسته‌اند به‌دلایل پنجگانه او نیزگه‌گاه به‌همین سبب که بر مبادی ارسطویی تکیه دارد اعتراض کرده‌اند[۲۷]. مع هذا تعلیم ارسطو بدانگونه که در مکتب ابن‌رشد تفسیر میشد نیز در همین ایام لااقل یک مدافع جدی و پر حرارت دیگر در وجود سیژه دو برابان[۳۹] (۱۲۸۴-۱۲۴۰ح) یافت که‌درعین‌حال با تعلیم توماس نیز بیش وکم توافق کامل داشت و با اینهمه تعلیم‌او— مثل تعلیم توماس— نیز به‌عنوان ترویج بدعتهای ارسطو و ابن‌رشد از طرف کلیسا ممنوع شد (۱۲۷۷) و خود سیژه دوبرابان هم به‌خاطر این عقاید به‌دردسر افتاد[۲۸]. در هر حال، هر چند بعد از دوران البرت و توماس، حکمت اسکولاستیک دیگر

34. Ex Parte motus 35. Ex Ratione Causae Efficientis
36. Ex Possibili Et Necessario 37. Ex gradibus Perfectimum
38. Ex gubernatione Mundi 39. Siger de Brabant

جلال و اهمیت سابق خود را نیافت اما این بار نیز منع و تحریم ارسطو و مشاجراتی که درین باب پیش آمد، حکمت توماس قدیس را از حفظ و ادامهٔ میراث ارسطویی باز نداشت. نه‌فقط دانته او را استاد تمام کسانی که می‌دانند، خواند و اسقف‌لود او را درهر آنچه انسانی است نه‌الهی، استاد خویش شمرد بلکه درطی چندین قرن دنیای مسیحی اروپا به‌قول درایدن[40] مشعل او را روشنائی کلی خویش تلقی کردند. با اینهمه، پاره‌ای صداها که در پایان عهد، اسکولاستیک بر ضد حکومت مطلقهٔ ارسطو برخاست، در عین آنکه تفکر اروپایی را در خط تازه انداخت عمق و نفوذ فوق‌العادهٔ تعلیم ارسطو را در اذهان نشان داد. در بین این معترضان ویلیام آکام[41] (۱۳۴۹-۱۳۰۰) با اعتراض بر منطق ارسطو، راه کانت را هموار کرد، چنانکه پیردولارامه[42] (۱۵۷۲-۱۵۱۵) با سعی در اثبات این دعوی که «تمام آنچه ارسطوگفته است باطل است»، چیزی مثل شک دستوری را قبل از دکارت اعلام نمود. فهرست صاحبنظرانی که در نهضت رنسانس ایتالیا در مقابل امپراطوری طولانی و پر جبروت ارسطو سر به‌طغیان برداشتند نام یاکوپو اکونتزیو[43] مازیونیتزولی[44]، و برناردینوتله‌زیو[45] را نیز که تقریباً هر سه طلایه‌داران شیوهٔ علمی جدید بوده‌اند مخصوصاً شایستهٔ تکریم خاص نشان می‌دهد. به‌علاوه ظهور نوآورانی چون کوپرنیک، کپلر، وگالیله چنان لطمه‌ای به‌حیثیت دنیای اسکولاستیک وارد آورد که دیگر فکر آنکه می‌توان متافیزیک ارسطو را نیز از زیر آوار دنیای ویران اسکولاستیک نجات داد تا یکچند در اذهان صاحبنظران راه نیافت. درین میان فرانسیس بیکن[46] (۱۶۲۶-۱۵۶۲)، علوم طبیعی را ازگرفتاری در پیچ و خم‌جستجو در علتهای غایی نجات داد و با ارغنون نوین خویش— درمقابل ارغنون ارسطویی که وی آن را درکشف حقیقت بیحاصل می‌یافت— چراغ راهنمای تازه‌ای برای جویندگان حقیقت در تجربه و مشاهده ارائه کرد. رنه‌دکارت (۱۶۵۰-۱۵۹۶) هم با آنکه در تفکر بر برهان بیش از تجربه اتکاء داشت، شیوهٔ ارسطو و جمود و رکودی راکه از تبعیت آن حاصل میشد به‌باد حمله‌گرفت و ازین بابت نیز برای خود دردسرهایی به‌وجود آورد[۲۹]. معهذا فلسفه‌های اروپایی بعد از

40. Dryden 41. W.Ockham 42. P.de la Ramée 43. J.Aconzeo
44. M.Nizzoli 45. B.Telesio 46. F.Bacon

عهد بیکن و دکارت هم باز غالباً هر یک به‌وجهی چیزی به‌ارسطومدیون ماندند. از جمله رأی معروف دیوید هیوم[۴۷] (۱۷۱۱-۱۷۷۶) در باب اصالت اعراض[۴۸] و رای نیکلامالبرانش[۴۹] (۱۷۱۵-۱۶۳۸) در نفی علت فاعلی[۵۰] نیز جزبا توجه به‌تعلیم فلسفی ارسطو که در آن جوهر در مقابل اعراض اصالت می‌یابد و علت فاعلی اهمیت و تأثیر قطعی دارد، ممکن نبود به‌وجود بیاید. بعدها اقوال ایمانوئل کانت[۵۱] (۱۸۰۴-۱۷۲۴) در نقادی عقل، نقاط ضعف نظام ارسطویی را به‌طور بارز نشان داد، و بعضی فلاسفهٔ دیگر از جمله اگوست کنت[۵۲] (۱۷۹۸-۱۸۵۷) مسایل متافیزیک و اصل طرح آن مسایل را در خور انتقاد یافتند. معهذا مذهب اصالت روح[۵۳] هم که از عهد لایب‌نیتس به‌بعد مخصوصاً در اروپا اهمیت یافت می‌باید به‌تأثیر فکر ارسطو منسوب شود [۳۰]. چنانکه بر رغم تمام ایرادهایی که در عهد روشنگری بر ارسطو و نفوذ فکری او وارد آمد باز قرن نوزدهم، گه‌گاه به‌فلسفهٔ او توجه و علاقه نشان داد. چنانکه در بین کسانی که در اواخر این قرن، به‌این میراث فلسفی ارسطو با چشم تقدیر نگریسته‌اند بعضی از نام‌آوران فلسفه ادوار جدید مثل آدولف ترن‌ده‌لن بورگ[۵۴] (۱۸۰۲-۱۸۷۲) فیلسوف آلمانی و فیلیکس راویسون[۵۵] (۱۸۱۳-۱۹۰۰) حکیم فرانسوی را می‌توان نام برد. فلسفهٔ معاصر هنوز، در بعضی موارد حیثیت و نفوذ فوق‌العاده او را در قلمرو الهیات، اخلاق، و زیباشناخت تصدیق دارد، و حتی علم امروز شیوهٔ او را در مشاهدهٔ مستقیم طبیعت و در جمع‌آوری مواد و نمونه‌ها در خور تحسین می‌یابد. بررغم تمام اعتراضاتی که بر ارسطو یا بر نفوذ طولانی او در افکار کرده‌اند فلسفهٔ وی به‌طور کلی مهمترین و بلندآوازه‌ترین نظام فلسفی است که در تمام تاریخ اندیشهٔ انسانی بوجود آمده است چنانکه می‌توان ادعا کرد هیچ نظام فلسفی دیگری تاکنون نتوانسته‌است در چنین مدتی طولانی بر دنیای فکر حکومت کند. حتی در زمان ما قسمت عمدهٔ اصطلاحات و تعبیرات علم و فلسفه عصر حاضر، و همچنین تعداد بسیاری از مسایل فلسفی جدید، هنوز تا حد زیادی ریشهٔ ارسطویی دارد- و به‌نحوی با میراث فلسفی مکتب ارسطو مربوط است. بدون شک، وسعت میدان مباحثی که ارسطو مطرح کرده است، و

47. D.Hume
48. Phenomenisme
49. N.Malebranche
50. Occasionalisme
51. I.Kant
52. A.Conte
53. Spritualism
54. A.Trendelenburg
55. F.Ravaisson

اینکه مجموعهٔ نظام فلسفی او جنبهٔ دایرةالمعارف دارد، اجازه نمی‌دهد که جزئیات تعلیم و آراء او، از اشتباه‌های عظیم مصون مانده باشد. خاصه که وسایل و اسباب دقیق علمی در عهد او آن اندازه نبوده است که امکان مشاهده و تجربهٔ درست را برای وی ممکن سازد و وی را از توسل به‌قیاس عقلی بی‌نیاز دارد مع هذا اینکه بعضی محققان اشتباهات او را از اسباب رکود علم تلقی کرده‌اند، وگناه این را که علم مسایل مربوط به‌گردش خون، یا وجود لقاح و جنسیت را درگیاه خیلی دیر کشف کرده است به‌گردن وی انداخته‌اند[۳۱] از تحقیق و انصاف دورست. آیا این بیشتر هنر او نیست که توانسته است طی چندین قرن بر اذهان و افکار چنان تسلط بیابد که حتی تصور آنکه ممکن است وی در پاره‌ای اقوال خویش به‌خطا رفته باشد در آن اذهان راه نیافته است؟ آنچه محقق است اقوال او در باب شعر و مسایل مربوط به نقد ادبی، با آنکه مکرر مورد بحث و نقد صاحبنظران هم واقع شده است، هنوز در عصرما اهمیت قابل ملاحظه‌ای دارد و هر چند برخلاف دعوی امثال لسینگ، دیگر امروز خالی از خطا، به‌نظر نمی‌آید تأثیر آن در نهضتهای ادبی و مکتبهای نقادی شایان توجه است.

۴ شعر و دنیای یونان

وقتی ارسطو در بارهٔ شعر سخن می‌گوید سخنش نه فقط بدان سبب که از منطق معلم اول نشأت می‌گیرد اهمیت دارد بلکه مخصوصاً بدان سبب که بنای آن برتحلیل آثار آفرینشگران بزرگ ادب یونان باستانی مبتنی است شایان اعتبار است. شعری که ارسطو به‌عنوان منتقد درباب آن سخن می‌گوید هم هرچند تنوع شعر عصر ما را ندارد و حتی تمام وسعت شعر یونانی را نیز در بر نمی‌گیرد، باز چون از دیدگاه مسایل آن اعصار مورد بررسی واقع شده است، برای منتقد امروزین ارزش فوق‌العاده دارد. درست است که در عهد ارسطو یونان دوران طلائی آفرینشگری را پشت سرگذاشته بود اما آنچه از میراث آن دوران گذشته برای عصر وی باقی مانده بود آن اندازه شاهکار ادبی در برداشت که وی را به‌عنوان منتقد و سخن‌شناس به‌شناخت انواع شعر و شناخت ویژگیهای آن رهنمونی کند. وقتی وی در ۳۸۴ به‌دنیا آمد نزدیک چهارصد سال ازعهدهزیود می‌گذشت، ودوران هومربعد ازپانصدسال یا بیشترتقریباً فراموش‌شده‌بود. مع هذاا از ولادت اسخولیس یکصد وچهل سال،از ولادت پینداریکصدوبیست وهفت سال، از تولداوری‌پید نودوشش سال، ازتولدسوفوکل نودویک‌سال می گذشت واریستوفانس فقط‌دوسال پیش مرده بود. بدینگونه درحالیکه ازدوران‌حماسه‌های هومر وهزیود سالهای بسیاری می‌گذشت، از عهد نمایشنامه‌های بزرگ تراژدی و کمدی هنوز بیش‌وکم خاطره‌های بسیار باقی مانده بود. اما شعر یونانی درین هنگام فراز ونشیب بسیار پیموده بود و آشنایی با سرگذشت آن در فهم اقوال ارسطو اهمیت بسیار دارد. در واقع داستان شعر یونانی که با هومر و هزیود آغاز میشود در عین‌حال تصویری ازگذشته‌های دور و دراز یونان باستانی راعرضه می‌دارد. این گذشته‌ها، البته تا آنجا که از کاوشهای باستانشناسی بر می‌آید، تا

حدود هزارهٔ سوم قبل از میلاد بالا می‌رود. در واقع در اواخر هزارهٔ سوم تعدادی از طوایف و اقوام هندواروپایی از مرزهای شمالی وارد سرزمین بالکان شدند، سرزمین یونان و جزایر دریای اژه را به‌تصرف در آوردند، و نام خود را بر تمام سرزمین یونان نهادند: هلاس. این مهاجمان که نخستین دسته‌شان آخائیان[1] بودند البته تعدادشان زیاد نبود و تحت رهبری فرماندهان متحدی‌هم نبودند. اینها در سرزمین نوگشودهٔ خویش با تعدادی قبایل و اقوام بومی برخوردند که خودشان بعدها آنها را پلاسگیان خواندند. این اقوام بومی که گه‌گاه به‌نام کاریان و فنیقیان هم خوانده میشدند از آسیاآمده بودند و تمدن‌آنها از جزایر کرت در جنوب یونان مأخوذ بود. از برخورد طوایف هلنی با این پلاسگیان، تمدن تازه‌ای درین سرزمین به‌وجود آمد که مخلوطی از هر دو عنصر بود اماعنصرهلنی در آن غلبه‌داشت واین آن تمدن است که قوم آخایی آن‌را در موکنس به‌اوج قدرت رسانید. آگاممنون یک‌تن از پادشاهان موکنس[2] بود، که آخاییان را در جنگ با خویشاوندان آسیایی خود به‌تروا رهبری کرد. در واقع دسته‌هایی از طوایف و اقوام هلنی از همان آغاز هجوم آخایی‌ها به‌یونان، با عبور از تنگهٔ داردانل به‌آسیای صغیر راه یافته بودندو درآنجاسرنوشت دیگری پیدا کرده بودند. بعضی از آنها تحت فرمان پادشاهان ختی درآمده بودند و برخی از خود امارتهایی مستقل به‌وجود آورده بودند که با دولتهای مجاورگه‌گاه حالت صلح وجنگ هم‌داشتند. در بین این امارتها از امارت خطهٔ ترواباید یاد کرد که‌حشمت وثروت فرمانروایان‌آن، در حدود سالهای ۱۱۸۰ ق.م. آخایی‌های سرزمین یونان را برضد آنها به‌جنگ کشانید: جنگ‌تروا. مع هذادرپایان جنگ، سلطهٔ آخاییان هم درداخل سرزمین یونان دیری نپایید‌چرا که هجوم دوریان[3]، که دسته‌های‌تازه‌ای از اقوام‌هلنی بودند آرامش سرزمین یونان‌را برهم‌زد. تسلط این‌مهاجمان‌وحشی‌گونه‌ودرنده‌خوی تازه، آخاییان رامخصوصاً از پلوپونز بیرون راند وبه‌تمدن موکنس پایان داد. تعدادی ازطوایف‌آخایی که از مساکن و املاك خود در خاك یونان محروم شدند از راه دریا خود را به کناره‌های آسیای صغیر رسانیدند و درآنجا رفته‌رفته کوچ‌نشین‌هایی به‌وجود آوردند که مجموع آنها ایونیان (=یونان) خوانده شد. چون این کوچ‌نشین‌ها، به‌وسیله

1. Acheans 2. Mycenes 3. Dorians

کسانی به‌وجود آمد که خود تحت تأثیر کرت فرهنگ قابل ملاحظه‌ای یافته بودند و مخصوصاً چون مساکن جدید آنها در کرانه‌های آسیای صغیر درمجاورت مراکز تمدن باستانی شرق قرار داشت به‌زودی تمدن هلنی درخشانتری درین نواحی به‌وجود آمد. چنانکه وقتی، سرزمین اصلی یونان در دنبال هجوم طوایف دوریان دستخوش ناامنی و انحطاط بود، ایونی‌ها در آسیای صغیر هم فلسفهٔ یونانی و هم ادبیات و هنر آن را به‌وجود آوردند. در واقع اینکه طالس ملطی، نخستین فیلسوف معروف‌دنیای‌یونان اصل ومبدأعالم‌را عبارت ازآب می‌داندقرنها قبل از وی نیز در منظومه آفرینش که در بین‌النهرین باستانی به‌وجود آمد هم به‌بیان دیگر تقریر شده بود و این نکته، تا حدی نشان می‌دهد که چرا فلسفهٔ یونانی‌می‌بایست‌پیش از آنکه درسرزمین اصلی یونان نشأت یابد، در بین ایونی-های آسیای صغیر به‌وجود آید. بدون شک این دعوی را به‌آسانی می‌توان تأیید کرد که ایونی‌های آسیای صغیر از عقاید بابلی و شرقی درمسایل مربوط به‌اساطیر و آفرینش تاحد زیادی متأثر بوده‌اند و شاید قسمتی از اساطیر هزیود درباب‌خدایان نیز بیشتر واکنش‌ذهن یونانی درمقابل‌عقاید شرقی‌دراین ابواب بوده باشد [۱]. در آنچه مخصوصاً به‌اساطیر مربوط است به‌طور کلی می‌توان‌گفت اساطیر یونانی هم مثل خود قوم یونانی ترکیب و اختلاطی است از عناصر هندواروپایی با اجزاء وعوامل مربوط به‌اقوام حوزهٔ مدیترانه[۲]. چنانکه مجرد همین نکته که تعدادی از خدایان و قهرمانان قوم نامهایشان غیر یونانی است تأثیر عوامل شرقی را در پیدایش اساطیر و روایات یونانی نشان می‌دهد و بدون شک وجود فینیقی‌ها را که عامل عمدهٔ ارتباط بین ایونی‌ها با دنیای بابل و ماد بوده‌اند نباید کم اهمیت تلقی نمود. مع هذا نه فقط دین یونانی بلکه‌تمام هنروحکمت‌یونانی‌هم تاحدزیادی بااعمال سحرو بااعتقاد به‌رابطهٔ بین تصویر اشیاء با واقعیت ارتباط داشت[۳]. حتی‌مثل افلاطونی‌راهم‌می‌توان‌تعبیری فلسفی از همین تصورات مربوط به‌اعمال سحر شمرد چنانکه در طب بقراطی هم چیزی از بقایای اعمال سحر و جادو باقی ماند. این جادوگرایی و سحرپرستی که ناشی از ترس و جهل انسان درمقابل اسرار طبیعت بود به‌رواج خرافات و اعتقاد به‌ارواح و شیاطین منتهی شد که درعین حال حاکی از اولین تلاش اذهان مستعد در مقابل اسرار نامکشوف و دهشت‌انگیز عالم طبیعت به‌شمار می‌آمد. این

خرافات‌پرستی و ترس از ارواح و شیاطین که غالباً عوام را به‌تطهیرات سخت و محدودیتهای جانکاه هم‌سوق می‌داد، گه‌گاه چنان جریان عادی حیات انسانی را به‌وقفه و رکود تهدید می‌کرد که افلاطون لازم دید در قوانین خویش برای منع اعمال جادویی پیش‌بینی‌هایی بکند و تئوفراسطوس[٤] خلیفهٔ ارسطو هم در کتاب سیرت‌ها مناسب دید که آن را به‌باد استهزاء بگیرد، چنانکه اپیقور[٥] نیز سیرت لذت خویش را بیشتر همچون واکنشی در مقابل نگرانیها و محدودیتهای ناشی از این خرافات رایج به‌وجود آورد. توجه به‌غیبگویان[٦] که در اساطیر و اشعار و حتی تاریخ قوم نیز انعکاس دارد نه فقط سبب میشد که حتی سرداران و فرمانروایان یونانی هم در کارهای خویش با آنها مشورت کنند بلکه بعضی معابد یونانی — مثل دلف‌ودلوس — درین احوال گه‌گاه مورد مشورت واستخارهٔ رجال و امراء لیدیه و روم و نواحی دیگر نیز واقع میشد. تعدد و تنوع خدایان که تا حدی ناشی از تعدد طوایف و تنوع میراث اقوام بومی بود، سبب میشد که آداب و عبادات یونانیان هم مثل خدایان یونانی بسیارگونه‌گون باشد. در واقع این خدایان یونانی بعضی‌شان خدایان زمینی وزیرزمینی بودند که پرستش آنها مخصوصاً پیش از عهد هومر و در بین فقرا رواج داشت تعدادی هم خدایان آسمانی بودند که مقر آنها قلهٔ المپ بود و نیایش آنها در عصرهومر مخصوصاً در بین ثروتمندان آخایی‌رایج بود. خدایان زیرزمینی البته شامل ارواح، خدایان غارها، و اعماق خاك میشد و در بین آنها غیر از هادس[٧] فرمانروای‌دنیای دوزخ که نزد عامه از ترس، پرمایه[٨] نیز خوانده میشد، هکاته[٩] نیز بود که همه‌جا در اسفل‌السافلین وحشت و هراس شدید در بین ارواح و انسانها می‌پراکند. خدایان زمینی هم غیر ازخود زمین که‌گه Gé یاگیا[١٠] خوانده میشدو مادرخدایی شکیبا و بخشنده بود شامل‌ارواح مربوط به‌اشجار، چاهها، انهار و بادها میشد. از این میان خدایان بیشه‌ها، مزارع، وگله‌ها که هریک‌نیز اساطیر و قصه‌هایی خاص خود داشت، تقریباً همه‌جا مورد پرستش‌عامه بود و مخصوصاً دمتر[١١] خدای کشاورزی که مؤنث بودنش ظاهراً اشارت به‌نقش زنان در ایجاد کشاورزی بود، مراسم و اساطیر جالبی داشت. به‌موجب این اساطیر که باپاره‌ای

4. Theophrastus 5. Epicurus 6. Oracles 7. Haides
8. pluton 9. Hekate 10. Gaia 1. Demeter

اساطیر مشابه مصری و بابلی ارتباط داشت و کنایهٔ لطیفی از تجدید حیات‌گیاه را عرضه می کرد، دمتر از برادر خویش زئوس دختری بنام پرسه‌فونه[۱۲] داشت که پلوتون فرمانروای دوزخ او را دزدید و به‌زیر زمین برد. وقتی دمه‌تر بعد از زاری و جستجوی بسیار محل دخترگمشده‌اش را کشف کرد، به‌هر نحوی بود پلوتون را راضی کرد تا اجازه دهد پرسه‌فونه سالی نه ماه به‌روی زمین بازگردد و این داستان در واقع رمزی بود از حیات‌گیاه، که دانهٔ آن چندماه در زیر زمین به‌سر می‌برد و سرانجام به‌روی زمین می‌آید و همه ساله زندگی خود را از سر می‌گیرد. مراسم مربوط به‌جشن و نیایش دمتر از آنجا که به‌تمام کشاورزان مربوط بود در سراسر یونان انتشار داشت و منشأ الهام قصه‌ها و آثار هنری جالب شد. خدایان آسمانی هم که‌مخصوصاً اشعار هومرو هزیود مایهٔ مزید شهرت و آوازهٔ آنها شد در قله‌های کوه المپ برای خود قلمروی عرشی داشتند. زئوس، بی‌آنکه نخستین خدای آسمانی هم باشد، در رأس آنها قرار داشت. بعد از هوسبازیهای کامجویانه سرانجام با خواهر خویش هرا[۱۳] ازدواج کرد و به‌یاری فرزندان وکسان خویش دنیای یونانی را از فراز المپ اداره می‌نمود. در بین فرزندان وی که ازدواجها و کامجوئیهای مکرر زئوس موجب کثرت فوق‌العاده آنها میشد، بعضی از بطن هرا، بعضی از زنان دیگر، و برخی از خود زئوس متولد شدند. در میان انبوه این فرزندان دخترش آتنه تجسم عفت و حکمت شد و برکت وجودش مخصوصاً به‌شهر آتن رسید، یک پسرش هم به‌نام آپولو خدای خورشید، جنگ، موسیقی، و هنر بود که در هنر و اساطیر یونانی نقش جالبی یافت. دختر دیگرش آرتمیس حافظ زنان باردار و تا حدی یک پیشرو یونانی وجود مریم به‌شمار آمد. همچنین یک پسرش هرمس که خدای فصاحت هم بود حفاظت کشتزارها، وحمایت مسافران، تجار، و ورزشکاران را بر عهده داشت. پسر دیگرش هفایستون لنگ، صاحب کوره‌های آتشفشانی، و خدای صنعت بود و آفرودیته خدای عشق و زیبایی که زن او بود با آرس خدای جنگ رابطهٔ نامشروع یافت و انتقام موحش هفایستون، رسوایی آنها را مضمون بعضی اساطیر یونانی ساخت. زئوس خواهری هم به‌نام هستیا[۱۴] داشت که پروردگار خانواده وکانون شد و برادری نیز به‌نام پوزئیدون که بر دریاها حکومت می کرد و خود را در قدرت و حشمت از زئوس کمتر

12. Persephone 13. Hera 14. Hestea

نمی‌دانست. باری، تعداد خدایان یونانی البته اینجا در حوصلهٔ احصاء نمی‌گنجد و ذکر نام بیشترشان هم ممکن نیست. در واقع تنها آن عده‌شان که مظاهر طبیعت بودند چنان جو عالم را از وجود خویش پر کرده بودند، که به‌قول یک شاعر امکان نداشت پر کاهی هم از خلال آنها مجال عبور بیابد. این کثرت خدایان طبعاً فراوانی اساطیر و وفور خرافات و نیایش‌ها را نیز الزام می‌کرد. ازین روهم برای دفع شر خدایان زمینی آداب و رسوم خاص آمیخته به‌جادو رایج بود هم برای تقرب به‌خدایان آسمانی شعایر و مراسم خاص اجرا میشد. ترس از خدایان ناهنجار و چاپلوسی نسبت به‌خدایان مهربان به‌قدری در دلها رسوخ داشت که قسمت عمدهٔ مراسم نیایش در کانون خانه، و غالباً به‌وسیلهٔ پیران و پدران خانواده اجرا میشد و آنچه در معابد انجام می‌یافت مخصوصاً شامل مراسم عمومی چون سرود و قربانی ورقص و نمایش بود. به‌علاوه غیرازخدایان بزرگ یا کهنسال که درسراسر یونان مورد پرستش بودند، جاذبهٔ خرافات و بقایای میراثهای بومی سبب میشد که هر محلی در عین حال برای خود خدایانی خاص نیز داشته باشد. چیزیکه اختلاف بین شهرها و نزاعهای بین قبایل هم به‌آن در می‌افزود، و دامنهٔ شرک یونانی را هرروز وسعت بیشتر می‌داد. چنانکه علاوه بر خانواده‌ها، هر قبیله و هر شهر هم خدایی خاص خود داشت. از جمله آتنه خدای آتن، هرا خدای ساموس و آرتمیس خدای افسوس[۱۵] بود. مظاهر طبیعت و لوازم زندگی هم هر یک خدایی داشت، و دنیای یونانی چنان از وجود خدایان کوچک و بزرگ پر بود که این فنا ناپذیران هم مثل انسانهای فانی غالباً گرفتار منازعات بودند و در واقع تصویر واقعی انسانها محسوب می‌شدند. به‌علاوه، زئوس‌خدای خدایان نه‌فقط مثل سایر یونانیان به‌پسران جوان نیز علاقه می‌ورزید و حتی پسری زیبا را به‌نام گانی‌مد، در ربود و در اولمپ ساقی خویش کرد بلکه به‌زنان فناپذیرگه‌گاه دل می‌باخت چنانکه حاصل یک هم‌آغوشی اویاالکمنه زوجهٔ زیبای‌آمفی تروئون از اهل تب، یک قهرمان و نیمه خدای یونانی شد با اساطیر حماسی و معروف: هراکلس یا هرکول. این ارتباط زئوس با انسانها در عین حال فاصلهٔ بین خدایان و انسانها را دایم کوتاه‌تر می کرد، و با رواج نسب‌نامه‌هایی که برای

15. Ephesus

بعضی ازین قهرمانها و نیمه خداها تدریجاً به‌وجود آمد، شباهت بین انسانها و خدایان غریب‌تر و پر معنی‌تر به‌نظر می‌آمد. کسنوفانس[16] (ح ۴۷۵ ـ ۵۷۰ ق م) یک فیلسوف باستانی با لحن جالبی این شباهت احوال خدایان و انسانها را به‌بادطعن و استهزا می‌گرفت. وی با ظرافت زیرکانه‌ای درین باره خاطرنشان می‌کرد که مردم اتیوپی خدایان خویش را سیه‌فام و ستبربینی می‌پندارند واهل تراکیه آنها را سپیدگونه، با چشم آبی و موی طلایی تصور می‌کنند، اگرگاوان و اسبان هم دست می‌داشتند و می‌توانستند با دستهای خویش نقشی پدید آرند و مثل انسانها صورت‌نگاری کنند آنگاه اسبها خدایان را به‌صورت اسب تصویر می‌کردند، وگاوها به‌صورت‌گاو، چنانکه هر یک‌همان شکلی راکه در خویش می‌یافت به‌خدایان خویش می‌داد[۴]. باری، بررغم انتقادی که بعضی هوشمندان ازین‌گونه عقاید می‌نمودند، و با آنکه‌گه‌گاه برخی متفکران برای این اساطیر تعبیرهایی می‌کردند، این اساطیر و عقاید همچنان باقی ماند و تا چند قرن بعد از عهد ارسطو هم در اذهان عامهٔ یونانیان تأثیر خود را حفظ کرد[۵]. در هر حال عوامل و اسباب مادی و اجتماعی سبب میشد که شرک یونانی دوام بیابد، و انسان به‌شمارهٔ عوامل زندگی برای خود خدایان بسازد با اساطیر و روایاتی راجع به‌سرگذشت آنها. در عین‌حال این تعدد خدایان شاید یونان را از پایبندی به‌عقاید جزمی‌تا حدی مانع‌میشد و نیز به‌سختگیریهای کاهنان معابدکه در همه حال تعصب در نزد آنها امری اجتناب‌ناپذیرست، چندان میدان نمی‌داد. این هردو امرهم خود از یکسوتوسعهٔ فلسفه و فکر آزاد را سبب میشد و از سوی دیگر شعر یونانی را از سرچشمهٔ اساطیر سیراب می‌کرد. قدیمترین روایت این‌گونه سرگذشتهای خدایان نیز، جز آنچه در ایلیاد انعکاس دارد، در خداینامه[17]ای است که هزیود[18] (ح۷۷۷ـ ۸۴۶ق م) محبوبترین شاعر باستانی بعد از هومر، سروده بود. نسب‌نامه‌ای که در طی این حماسهٔ تعلیمی بیان میشد تبارزئوس خدای خدایان اولمپ را به‌نخستین خدایان می‌رسانید و به‌کائوس[19] خدای بی تعین که کرونوس ـ پدر زئوس ـ نژادش بدو کشیده میشد منتهی می‌کرد. در بین اساطیر راجع به‌زئوس جنگی که اوبا غولان‌خدانژادتیتان[20] کردظاهراًکنایه‌ای باشد از جدال بین

16. Xenophanes 17. Theogony 18. Hesiod 19. Chaos 20. Titan

تمدن و توحش که منتهی به پیروزی تمدن شد. این تیتان‌ها که از بطن گایا خدای زمین و از پشت اورانوس خدای آسمان پدید آمدند، چنانکه در خورشأن فرزندان زمین بود درصدد برآمدند برآسمان دست یابند. ازین رو کوه‌ها را زیر پا نهادند، و از آنها بالا رفتند تا به‌قلمرو خدایان پای نهند اما زئوس درصدد دفع آنها برآمد وآنها را به‌وسیلهٔ صاعقه ازمیان برد. خودزئوس هم برپدرش کرونوس شوریده بود و با غلبه، بر قلمرو آسمانها دست یافته بود. چرا که کرونوس خدای زمان فرزندان خود را می‌خورد، و زئوس که به‌خدعهٔ مادر خویش‌ازین سرنوشت ناهنجاررست توانست پدر را خلع کند وخود به‌عنوان خدای خدایان‌برعرش وی تکیه زند. نسب‌نامهٔ تمام این خدایان در طی اسطوره‌هاشان انعکاس داشت و این اسطوره‌ها هم پیدایش آنها را بیان می کرد و هم آداب و مراسم مربوط به‌نیایش هر یک را باز می‌نمود و در عین‌حال به‌شعر و موسیقی و نقاشی و مجسمه‌سازی یونانی هم مایهٔ الهام می‌داد. اینکه از تعداد بسیاری خدایان مورد پرستش عامه فقط نام معدودی در اشعار هومر ذکر شده است باید از آن روباشد که خدایان هومر به‌طبقات برگزیدهٔ اقوام آخایی مربوط بودند و البته نیایش آنها مجالی برای توجه به‌خدایان کثیر مورد پرستش عامه باقی نمی‌گذاشت. اینکه زمین مخلوق خدایان نیست و خودش خدایی مستقل‌است، و اینکه انسانهایی از آمیزش خدایان به‌وجود آمده‌اند نشان می‌دهد که چرا باید خدایان یونانی، حتی در نزد فلاسفه عنوان خالق نداشته باشند. چنانکه حتی تعلیم فلسفی ارسطو هم ماده را قدیم می‌شناسد نه‌حادث و مخلوق. در هر حال رابطه انسانها با خدایان نشان می‌دهد که آیین عامه یونانیان می‌بایست از بقایای توتم‌پرستی[۲۱] باشد و اینکه غالب آنها در زیر زمین، روی زمین، و به‌هر صورت، در مجاورت انسانها و با احوال و اطواری مشابه آنها زندگی می کردند، الزام می کرد که انسانها برای دفع شر یا جلب خیر آنها دایم به‌اعمال سحر و جادو ومراسم تطهیر و قربانی متوسل شوند. جالب آنست که این انبوه خدایان زمینی و آسمانی بومی و ملی باز تمام نیاز روحی قوم را برنمی‌آورد و ناچار تعدادی خدایان مصری، فینیقی، و فریگی هم جای‌جای در نزد یونانی‌ها مورد پرستش بود و قربانی‌ها و هدیه‌ها به‌معبدهاشان نیاز میشد.

21. Totemisme

در واقع یک عنصر دینی دیگر که به‌آیین پرستش یونانی و حتی به‌فرهنگ و اندیشهٔ آن رنگ خاصی می‌داد عبارت بود از مجموع آداب رمزی[۲۲] که مخصوصاً قسمت عمدهٔ آن از مصر و آسیا به‌یونان راه یافته بود. هدف این آداب رمزی عبارت بود از اینکه انسان به‌قدر ممکن به کمال خدایان نزدیک شود، جوهر خدایان را در خویش جذب کند، وجود محدود خود را در وجود نامحدود خدایان دربازد و بدینگونه برحیاتی ورای حیات انسانی دست بیابد[۶]. این تعلیم، که با مراسم خاص، به‌سرسپردگان داده میشد نوعی عرفان بدوی بود- در مفهوم عملی. نه‌آیا عرفان رایج در ادیان الهی هم، در واقع عبارت از اتصال بلاواسطهٔ انسان با الوهیت است؟ در زندگی دینی یونان باستان شاید مهمترین مراسم مربوط به‌آداب رمزی عبارت بود از جشن و نمایش دمتر و دیونیزوس که مخصوصاً در عصر درخشان پریکلس نقش مهمی در حیات دینی یونان یافت. مراسم مربوط به‌دمتر، با تشریفات خاصی ازدواج زئوس و دمتر را در معبد نمایش می‌داد، ولادت پرسه‌فونه را به‌وسیلهٔ خوشه‌ای پر ازدانه که رمز وجود فرزندست به‌سرسپردگان ارائه می کرد، حاضران را از راه غارهای مخوف که مظهر قلمرو پلوتون محسوب میشد به‌تالار روشنی که نشان حیات مجدد در روی زمین به‌شمار می‌آمد رهنمونی می کرد و با ارائه تصاویر و مجسمه‌ها و اجراء موسیقی، درسر سپردگان این احساس را القاء می کرد که‌گویی درنوعی خلسه‌با دمتر خدای کشاورزی وحدت یافته‌اند- و از قید خودی خویش رسته‌اند.مراسم دیونیزوس نمایش و تجسم اساطیر راجع به‌او بود، و با این امر همان احساس وحدت با خدای مزبور را در بین حاضران القاء می‌نمود. دیونیزوس ظاهراً با یک خدای متعلق به‌قوم کرت— ناسش زاگرئوس— که خود از بعضی جهات با اوزیریس خدای مصری شباهت داشت مربوط بود. دیونیزوس که باکوس هم خوانده میشد با آنکه فرزند زئوس بود، چون از بطن هرا نبود خدای خدایان ناچار شد او را در زانوی خویش پنهان سازد. سپس او را به‌دنیا بازآورد و به‌غاری برد که او در آنجا پنهان شد و همانجا شراب را اختراع کرد. چون دوبار زاده شد یا از درون پای زئوس بیرون آمد وی را دیتوروس[۲۳] خواندند، یعنی کسی که از دو در بیرون آمده باشد و بهمین‌سبب بود که سرودهای مربوط

22. Mysteria 23. Dithuros

به‌او هم دیتورسب[24] خوانده شد. به‌موجب اساطیر، چون هرا، بر وی رشک می‌برد تیتانها را برگماشت تا وی را از بین ببرند. وی خود را به‌شکل گاونردر-آورد. اماتیتانها او را کشتند و خوردند و چون قلبش خورده نشد مایه‌ای شد برای تجدید حیات او. مراسم مربوط به‌نمایش احوال او با آداب و اطوار هیجان انگیز و آواز و رقص‌های پر شور همراه بود که بعدها قسمت عمدهٔ تراژدی از آن به‌وجود آمد. بدینگونه، از سرودهای دیثورمب که در مراسم رمزی نیایش دیونیزوس خوانده میشد پدیدهٔ ادبی تازه‌ای به‌وجود آمد که در عین حال ماده‌اش را از شعرهای حماسی و قالبش را ازاشعار غنائی گرفته بود چنانکه نام آن- تراگودیا: سرودبز- از نام بز[25]ی مأخوذ بود که در طی این مراسم برای دیونیزوس قربانی میشد[۷]. این قربانی، مخصوصاً از آن جهت انتخاب میشد که ساتیرها— موجوداتی افسانه‌ای که خدمتگاران دیونیزوس شمرده میشدند— پاهاشان مثل بز بود و دو شاخ هم بر سر داشتند. به‌علاوه دسته‌های پنجاه نفری سرایندگان[26] که دیثورمب‌های پرشور را به‌آواز دسته‌جمعی درین مراسم می‌خواندند، خود را به‌شکل و لباس ساتیرها می‌آراستند. بعدها که از بین این پیشخوانان یکتن به‌عنوان سردسته[27] جدا شد که آنها را رهبری می‌کرد، در اثر تکرار سؤال و جوابهای بین او ودستهٔ سرایندگان طبعاً تک‌گفتار[28] وگفت‌وشنود[29] در تراژدی شکل گرفت. در هر حال تراژدی از مراسم رمزی دیونیزوس به‌وجود آمد و این نکته‌ای است که ارسطو در رسالهٔ شعر بدان اشارت دارد و در عین حال تراژدی را به اشعار هرونیك و دیثورمب منسوب می‌کند. البته این پیدایش تاریخی تراژدی مسبوق به‌یک پیدایش معنوی هم می‌بایست باشد و این همان امری است که موسیقی و درام را در نزد نیچه و نزد واگنربه‌اصل و نژادی واحد می‌رساند. معهذا نیچه[30] که درباب این نژاد واحد سخن می‌گوید، بیانش بیشتر لحن غنایی و تغزلی دارد تا لحن تحقیقی و اثباتی. وی در رساله‌ای که تحت‌عنوان ولادت تراژدی از روح موسیقی دارد، با شور وهیجان شاعرانه‌ای که شیوهٔ بیان او را ممتاز می‌کند تراژدی‌را حاصل اتحاد بین زیبایی فردی و آرام آپولونی و نیروی پرشور وهیجان جمعی دیونیزوس می‌خواند که

24. dithyrambe 25. Tragos 26. Chorus 27. Coryphoeus
28. Monologues 29. Dialogue 30. F. Nietzsche

بدان وسیله یونان باستانی توانسته است با تسلیم شدن به‌فریب ناشی از جاذبهٔ هنر زندگی را تحمل کند و در مقابل بدبینی مقاومت نماید. چرا که انسان وقتی در قلمرو اساطیر و نمایش احساس می کند که خدایان هم زندگی انسانی را برای خود برگزیده‌اند، زندگی انسانی برای وی توجیه میشود وآن را لامحاله تحمل پذیر می‌یابد. البته یک همچو تفسیر ذهنی و فلسفی در باب منشأ تراژدی نمی‌تواند مثل یک تحقیق مبتنی بر واقعیتهای عینی برای مورخ و منتقد مقبول باشداما باز به هرحال حاکی‌ازتوجه به‌وجود ارتباط بین هنر یونانی است با دنیای اساطیر او، که تراژدی ازآنجا به‌وجود می‌آید[۸]. باری مراسم‌آیین رمزی دیونیزوس که تراژدی یونانی، و تا حدی کومدی نیز، از آن نشأت‌گرفت، در آغاز با هیجانهای افراط آمیز و با نمایش‌های فالیك و تندرویهای مربوط به‌پرستش آلت تناسل انسانی همراه بود، ولی بعدها به‌وسیله اورفه[۳۱] یک شاعر افسانه‌ای‌متعلق به‌دوران‌قبل ازهومر، رنگ عرفانی فوق‌العاده جالبی یافت و با این شکل تازه، از طریق فیثاغورس و افلاطون، در فلسفهٔ یونانی هم تأثیری باقی‌گذاشت که در جای خود در تاریخ فکر و فلسفهٔ یونانی قابل‌ملاحظه است. اما البته یک عامل عمده‌هم که تأثیر این آداب و مراسم دینی و رمزی را در پیدایش تراژدی و در تحول فکر یونانی تسهیل کرد مسألهٔ وحدت زبان بود در نزد اقوام‌گونه‌گون یونانی. در واقع مقارن دوران برخورد اقوام آخایی و دوریان، در تمام دنیای یونانی از تسالی و بوئسیا تا جزایر دریای اژه و از سیسیل و جنوب ایتالیا تا کرانه‌های آسیای صغیر، آنچه در بین اقوام هلنی ساکن این نواحی بدان سخن‌گفته میشد لهجه‌هایی بود از یک زبان خاص هندواروپایی، که در هر سرزمین و تا حدی در بین هر دسته از اقوام و طوایف مختلف ویژگیهایی داشت. اما از آن میان، چند لهجه اهمیت و مزیتی بیشتر یافت و بعضی از آنها از لحاظ آفرینشهای هنری و ادبی قابل‌توجه‌گشت. از جمله، مقارن اوایل قرن ششم قبل از میلاد، در در قسمتی از سواحل آسیای صغیر و همچنین در تعدادی از جزایر دریای اژه لهجه‌یی رایج شد که ایونی خوانده شد و زبان هومر بدان مربوط بود. یک شاخه از همین لهجه هم که مربوط به‌سرزمین آتیکا بود، در آتن توسعه یافت و بعدها با بسط قدرت آتن تقریباً در تمام یونان زبان عمده محسوب شد. اما در

31. Orpheus

بلاد دیگرهم البته لهجه‌هایی کهنه وجود داشت که درجای خودخالی از اهمیت نبود چنانکه در قسمت شمالی سواحل آسیای صغیر، و همچنین در لسبوس و حتی تسالی و بوئسیا لهجه‌ای رایج بود که زبان ایونی خوانده میشد و در قسمت عمدهٔ پلوپلونز و جزایر جنوبی دریای اژه هم لهجه‌ای رایج بود که زبان اقوام دوریان به‌شمار می‌آمد. باری در آسیای صغیر و نواحی سیسیل و ایتالیای جنوبی، کوچ‌نشین‌ها طبعاً لهجهٔ محلی را همراه خود می‌بردند و طرز توزیع لهجه‌ها را تا حدی از روی آنچه مورخان در باب مهاجرتهای قبایل یونانی نقل کرده‌اند می‌توان دریافت. آنچه نیز ارسطوگه‌گاه در رسالهٔ فن‌شعر در باب اختلاف منشأ و وجه تسمیهٔ بعضی الفاظ در این لهجه‌ها بیان می‌کند در حقیقت ناشی از همین اختلاف قبایل و طوایف یونانی است و البته در نزد نحویان قدیم عهد هلنی هم تفاوت بعضی ازین لهجه‌ها گه‌گاه ملاک بحث واقع شده است. معهذا در بین چیزهایی که تمام این طوایف وقبایل مختلف یونانی، بررغم اختلافهایی که در لهجه‌هاشان بود، در آنها مشترک بودند وجود نوعی وزن و آهنگ در کلام بود که شباهت آنها با وزن رایج در آثار سنسکریت هندوان، ظاهراً نشان می‌دهد که ریشهٔ این اوزان و آهنگها را احیاناً می‌بایست در ادوار قبل از مهاجرتهای بزرگ اقوام آریایی جستجو کرد[۹]. این وزن که در اشعار هومر و در قدیمترین اشعار باستانی موجود به کار رفت هجائی و شش‌رکنی[۳۲] بود که هر رکن آن سه هجا داشت، اولی بلندتر و آندو دیگر کوتاه. چون مخصوصاً در شعر هومر و سایر آثار حماسی از زمانهای بسیار دور تداول داشت وزن پهلوانی[۳۳] خوانده شد. با آنکه اصل آن نیز در واقع به‌دورهٔ قبل از مهاجرتها مربوط بود در نزد یونانیها تدریجاً توسعهٔ قابل ملاحظه‌ای یافت و تعداد و توالی هجاها و تفاوت محل تأکید و تکیهٔ الفاظ در اشکال آن قابلیت و ظرفیت خاصی برای تعبیر از افکار و هیجانات پدید آورد. ازین رو ورای حماسه، در بعضی دیگر از انواع جدی شعر هم به کار رفت چنانکه هم در نوع شعر غنایی، هم در نوع شعر فلسفی و هم در اشعاری که تحت عنوان نوموس[۳۴] برای آپولون سروده میشد مورد استعمال یافت. معهذا تناسب آن با نوع حماسی به‌قدری بود که ارسطو (رساله شعر/۲۴) می‌پنداشت داستان حماسی اگر به‌وزن دیگر گفته شود

32. Hexameter 33. Heroic 34. Nomos

نامناسب خواهد بود. در حقیقت وزن شش رکنی که مبتنی بر سنت‌های باستانی هم بود بیش از آن موقر و رسمی به‌نظر می‌آمد که در عین حال برای تصویر و توصیف احوال شخصی، ظرافت، و هجوهم مناسب باشد ازین‌رو اینگونه نیازها اوزان تازه‌ای را اقتضا داشت که تدریجاً هم به‌وجود آمد. از آنجمله بود یک وزن پنج رکنی[۳۵] که وقتی آن را به‌توالی دنبال وزن شش رکنی آوردند قالب مناسبی شد برای آن نوع اشعاری که مراثی[۳۶] خوانده میشد و البته برخلاف آنچه از عنوان آنها بر می‌آید به‌هیچوجه اختصاص به‌مرثیه‌سرایی هم نداشت[۱۰]. اما این وزن تازه هم به‌علت سنگینی و توالی منظم خویش هنوز از آنچه با محاورهٔ روزانه و مقاصد مربوط به‌حیات جاری و عادی تناسب داشت دور بود و برای این مقصوداوزان چهار رکنی[۳۷]وسه‌رکنی[۳۸] به‌وجودآمد که در امثال و قصه‌ها، درمکالمات نمایشی، درآوازهای مناسب برای رقصها و به‌طور کلی دراشعاری که می‌بایست به‌صدای رسا— نه به‌آواز— ادا شود مورد استعمال یافت و اختراع این اوزان به‌شعر یونانی تنوع بخشید[۱۱]. از جمله در نوعی شعر که ایامبیک (هجوآمیز، طعن‌آمیز) خوانده میشد این اوزان که با آهنگ زبان محاوره نزدیکتر بود وزنهای مناسبتری به‌دست داد و تراژدی یونانی از آن مایه‌یافت. چنانکه‌سرودهای دیثورسب هم که دراصل آواز دستهٔ پیشخوانان[۳۹] بود وگویا از اوایل بیشتر در نزد طوایف دوریان رواج داشت به‌وسیلهٔ این‌اوزان تازه تکامل پیدا کرد. این سرودها که رایج‌ترین انواع شعر غنایی در ادبیات یونانیان باستانی به‌شمار می‌آمد ظاهراً در اصل به‌مراسم دیونیزوس مربوط میشد و لحن آن پرشور و وزنش متغیر بود و تدریجاً اختلاط اوزان و اتکاء بر موسیقی اهمیت و حیثیت شعری آن را کاست. اما اختلاط اوزان که در اشعار جدی— و مخصوصاً حماسه— چنانکه ازکلام ارسطو هم (رسالهٔ شعر/ ۲۶) بر می‌آید چندان مطلوب به‌نظر نمی‌رسید با توسعهٔ اوزان تازه، در پاره‌ای انواع دیگر شعر فرصت تجلی یافت. به‌علاوه این رسم اختلاط وزنهای مختلف، به‌بعضی سرود خوانان[۴۰] مجال داد تا مثل رفوگران‌شعر[۴۱] اجزاء مختلف حماسه‌ها را از آنچه خودمی‌سازند و آنچه ازکلام‌گذشتگان به‌یاد دارند به‌هم درآمیزند. این سرودخوانان که

35. Pentameter
36. Elegeia
37. Tetrameter
38. Trimeter
39. Chorus
40. Aoidos
41. Rhapsodists

رفوگران اشعار کهنه و راویان آنها بودند، هر چند بعدها کارشان فقط نقل و انشاد اشعار پیشینیان بود، در آغاز موجدان واقعی شعرحماسی یونان بودند. از پیشروان این دسته راویان شعر که در قصه‌ها محبوب خدایان شعر[۴۲] محسوب میشدند نام اورفئوس[۴۳] که می‌گویند قبل از هومر می‌زیسته‌است، در عین‌حال بعدها در حدود قرن پنجم ق م با یک نهضت عرفانی و اخلاقی نیز همراه شد. در واقع ممکن است خود هومرهم در اصل از زمرهٔ همین راویان بوده باشد نهایت آنکه روایات و اشعار او اهمیت بیشتر یافت و بعدها دایم سینه به‌سینه نقل گشت. بدینگونه بود که شعر حماسی (Epic = منظوم) در یونان، و مخصوصاً نخست در بین یونانیان آسیای صغیر، به‌وجود آمد و جالب‌ترین مجموعه‌یی که از این اشعارباستانی به‌وسیلهٔ ذوق وحافظهٔ این راویان‌ودراثرحمایت وعلاقهٔ‌عامه، از ورطهٔ نابودی و فراموشی که‌درطی روزگاران درازبدان‌محکوم‌بود رهایی یافت وباقی ماند حماسه‌های هومری — ایلیاد و اودیسه — بود. اینگونه آثار که به‌وسیلهٔ راویان دوره‌گرد، غالباً در پایان جشنهای عمومی، همراه با موسیقی و آهنگ خاص روایت و انشاء میشد حماسهٔ انسانها را با اساطیر خدایان به‌هم‌می‌آمیخت و بدینگونه نوعی تجربهٔ عرفانی را ارائه می کرد. معهذا در قرن ششم قبل از میلاد بود که از بین تمام اینگونه آثار، داستانهای ایلیاد - اودیسه[۴۴]، جمع و تدوین شد و ظاهراً اقدام در جمع و تدوین آنها در عهد سولون یا به‌اشارت پی‌زیستراتس انجام‌گرفت. با آنکه این هردو اثر را مردم آن عصر — مثل تمام افسانه‌های حماسی رایج در آن ایام — به‌هومر منسوب می کردند، شکل کنونی آنها بعید به‌نظر می‌آید که هردو به‌یک شاعر و حتی یک عصر قابل انتساب باشد. حتی در ایلیاد، لهجه‌های ایونی و ابولی‌گه‌گاه به‌هم می‌آمیزد، وقایع تکرار میشود، و حتی اتفاق می‌افتد که اشخاص داستان مکرر و بیش از یکبار کشته می‌شوند. این نکته نشان می‌دهد که باید در ضمن‌جمع وتدوین روایات رفوگران شعر، یکبار دیگر در شکل فعلی نیز به‌هم رفو شده باشد. به‌علاوه، برخلاف آنچه از نام ایلیاد بر می‌آید، داستان آن مربوط به‌تمام جنگ ایلیوس (=تروا) نیست، تنها داستان خشم، قهر، و سپس جنگ وحشتناک آشیل را می‌سراید که منجر به‌مرگ هکتور می‌شود. اودیسه هم فقط داستان بازگشت

42. Muses 43. Orpheus 44. Iliad—Odysseus

قهرمان آن– اولیس– است از تروا به‌وطن خویش: سرزمین ایثاک. در واقع در شکل فعلی به‌نظر می‌آید که چند قرنی هم در بین دو منظومه فاصله باشد. گواه این دعوی آنکه در منظومهٔ ایلیادفقط از مفرغ سخن رفته‌است، در صورتیکه در اودیسه اشارت به‌آهن هم هست. به‌علاوه در اودیسه به‌خط و کتابت، به‌مالکیت زمین، و به‌آزادی بردگان هم اشارت هست که در ایلیاد از آن سخن در میان نیست و این ملاحظات احتمال آن را که هر دو اثر از یک شاعر و یک عصر باشد ضعیف می کند. از همین روست که بعد از عهد ارسطو، بعضی نقادان عصر هلنی در انتساب اودیسه به‌هومر تردید داشته‌اند. در هر حال هر دو منظومه بر یک وزن است، و در هر دو به‌قدری جنبه‌های مشترک و مشابه هست که به‌آسانی نمی‌توان آنها را از یکدیگر جدا کرد. ایلیاد داستان دلاوریهای خشمناک و تا حدی غیرانسانی آشیل را بیان می کند، و اودیسه سرگذشت حوادث بازگشت اولیس خردمند، چاره‌جوی و دلیرست که از میان‌طوفانهای بلا و برزغم دشواریهایی که خدایان در سر راه وی می‌نهند، راه خود را باز می‌یابد. بدینگونه، هر دو داستان شرح تلاش انسان است، انسان دلاور و انسان هوشیار- که برای بقای خویش حتی با ارادهٔ خدایان هم باید پیکار کند.

باری این هردو منظومه که دستکاریهای رفوگران نسلهای مختلف را در شکل کنونی با خود همراه دارد، در عهد پیزیستراتس[۴۵] در آتن به‌عنوان اشعار هومری شناخته شد و بیش و کم شکل کنونی خود را یافت. البته درین فاصله و حتی بعدها نیز اشعار دیگری هم در باب سرگذشت قهرمانان آنها و به‌تقلید این آثار سروده شد چنانکه خود این آثار هم البته در عهد هومر و به‌وسیلهٔ او به‌طور خلق‌الساعه به‌وجود نیامده بود و مسبوق به‌بعضی آثار مفقود بود. معهذا از خیلی قدیم نام هومر به‌طوری با مفهوم شعر حماسی قرین شده بود که نه‌فقط بخشی از تقلیدهای جدی این دو منظومه، بلکه حتی نظیره‌های تقلیدی و استهزاءآمیز[۴۶] این‌گونه اشعار هم به‌وجود هومر منسوب میشد. چنانکه منظومه‌ای تقلیدآمیز، بنام جنگ غوکان‌وموشان[۴۷] باقی است که طی آن‌داستان جنگ غوکان و موشان در میانست، و با آنکه خدایان تصمیم دارند در جنگ بیطرف بمانند سرانجام زئوس که غلبهٔ جنگ را می بیند ناچار میشود یکدسته

45. Pisistrates 46. Parodia 47. Batrachomyomachio

خرچنگ به‌دفع موشان گسیل دارد و جنگ را خاتمه دهد. با آنکه این اثر تقلیدی کم‌مایه و تا حدی مبتذل از منظومهٔ ایلیادست، به‌هومر منسوب شده است چنانکه منظومه‌ای هم در باب یک احمق[۴۸] که زیاد می‌دانست اما همه چیز را نه‌آنچنانکه باید، می‌دانست، به‌وجود آمد نظیره‌ای استهزاء آمیز بود از داستان اودیسه (اولیس) واین داستان نیز حتی در زمان ارسطو به‌خود هومر منسوب بود (رسالهٔ شعر/۴) در حالیکه هیچ یک از اینها در واقع ربطی به‌شاعر—یا شاعران—ایلیادواودیسه نمی‌توانست داشت. باری شعر حماسی که مخصوصاً در نزد یونانیهای آسیای صغیر رونق و توسعه یافت بعدها در نزد یونانیهای سرزمین اصلی هم مورد توجه‌گشت و حتی هزیود سرایندهٔ معروف خدا ینامه یونانی[۴۹] حماسهٔ تعلیمی را از آن به‌وجود آورد. معهذا حتی در قرن هفتم و ششم قبل از میلاد هم سرزمین اصلی یونان به‌علت ادامهٔ مهاجمات و منازعات مربوط به‌ورود قبایل دوریان، نمی‌توانست به‌اندازهٔ ولایات ایونی در خلق و ابداع فرهنگ یونانی مؤثر باشد. ازین روشعرغنایی هم مثل شعر فلسفی و خود فلسفه از ولایات ایونی آسیای صغیر شروع شد و لابد تأثیر دنیای شرقی را در این امور نباید نادیده‌گرفت. البته غیر از ایونی‌های آسیای صغیر، سایر فلاسفه قبل از سقراط هم که اکثرشان مهاجران ایونی بودند در تبیین عقاید فلسفی خویش بیش‌وکم با شعر سروکار داشته‌اند. از جمله هم به‌فیثاغورس شعر منسوب است، هم ازکسنوفانس قطعات شعر باقی است.چنانکه هم برمانیدس که ازحکماء ایله[۵۰] بود و هم انبادقلس که از سیسیل برخاست شعر فلسفی سروده‌اند. معهذا ارسطو (رساله شعر) را در باب شعر انبادقلس، در مقایسه با کلام هومر خاطرنشان می کند که‌گویندهٔ آن‌اشعار راباید حکیم‌خواند نه‌شاعر. جلوهٔ کامل قریحهٔ شاعری یونانی‌ها بعد از عهد هومر مخصوصاً در انواع تازه‌تر آشکار شد: شعر غنایی، و شعرنمایشی. در حالی که شعر حماسی یونانی بیشتر مخلوق اقوام ایونی، و شعر غنائی— لامحاله در شکلی که به‌وسیلهٔ دستهٔ سرایندگان[۵۱] عرضه میشد—محصول ذوق طوایف دوریان بود. آنچه در آتیکا —مخصوصاً آتن—از ترکیب این هر دوعامل به‌وجود آمد، پدیدهٔ ادبی تازه‌ای-

48. Margos 49. Theogonia 50. Eleates
.15 Chorus

محسوب میشد: شعر نمایشی[۵۲]. در واقع، غیر از شعر هروئیک که به‌وسیلهٔ هومر به‌اوج رسید، شعرایامبیک هم که به‌وسیلهٔ آرخیلوخوس و سیمونیدس ورزیدگی یافت، آفریدهٔ محیط و فرهنگ ایونی به‌شمار می‌آمد اما با انحطاط شهرهای ایونی آسیای صغیر که غالباً دست‌نشاندهٔ هخامنشی‌ها شدند، فعالیت مربوط به‌فرهنگ و هنر نیز در داخل خاک اصلی یونان کانون مناسبتری جست. بدینگونه بود که شعر غنایی در بین طوایف ائولیان و دوریان فرصت تجلی یافت. شعر حماسی که معرف احساسات قومی و ملی بود البته با دورهٔ رونق شهرهای ایونی که دوران اعتلاء‌خاندانهای امارت هم بود تناسب داشت اما با انحطاط این دوره، و ظهور افکار دموکراتیک، در عین آنکه فعالیت سیاسی و هنری به‌داخل خاک اصلی یونان انتقال یافت شعر غنایی به‌وجود آمد که مناسب با احساسات فردی و شخصی یک عصر دموکراسی می‌توانست بود. آرخیلوخوس[۵۳] که در نوع ایامبیک هم مثل آنگونه شعر که مراثی خوانده میشد[۱۲] مهارت داشت، در اواسط قرن هفتم قبل از میلاد می‌زیست و در واقع پدر و موجد واقعی شعر غنایی یونان محسوبست. معهذا احساسات ناشی از حزن و خشم، مخصوصاً تنهایی، بدنامی، و ناخرسندیی که در احوال و اشعاراو انعکاس دارد این اولین شاعر غنایی یونان‌باستانی را در رأس پیشروان آندسته از شاعران اروپا قرار داده است که شاعران نفرین شده[۵۴] خوانده میشوند[۱۳] خاصه که وی شعر ایامبیک را، هم وسیلهٔ تملق به‌دوستان ساخت هم حربه حمله به‌دشمنان. باری شعر غنایی که مخصوصاً به‌وسیلهٔ اقوام آیولیان[۵۵] نشر وتوسعه یافت بیشتر ترانه‌هایی پرشور و کوتاه بود، در احوال شخصی و یالااقل در بارهٔ هرگونه احوالی که از نظرگاه شخصی و فردی دیده میشد. اینگونه شعر، البته صورتهای گونه‌گون داشت: سرودهای دینی، ترانه‌هایی برای رقص و آواز، ستایشنامه‌هایی برای برندگان مسابقات عمومی، و جز آنها. چون برعکس اشعار معروف به‌مراثی[۵۶] که معمولاً همراه با نوعی سرنا یا قره‌نی[۵۷] خوانده‌میشد این‌گونه اشعار با نوعی ساز بنام‌لوریالیر[۵۸] نواخته میشدعنوان اشعار لیریک به‌آن اطلاق شد. بدینگونه، اشعار لیریک غیر از احوال شخصی شاعر، زندگی عمومی

52, Drama 53. Archilochus 54. les poetes Maudits 55. Aeolians
56. Elegias 57. Oboe=Aubos 58. Lyre

و شورو هیجان آنرا نیز منعکس می کرد. بازیهای عمومی، جشن‌های ملی و وجود قهرمانان شهرها و قبایل در طی آنها در موجی از موسیقی جاودانه میشد چراکه درآن ایام هنوز شعر و موسیقی ازهم جدا نبود وشاعر لیریک در عین‌حال آهنگ‌ساز هم محسوب میشد. در هر حال شعر غنایی، همراه با توسعه و تکامل صناعت مربوط به‌لیر مخصوصاً مقارن قرن هفتم قبل از میلاد در جزیرهٔ لسبوس[۵۹] رونق بسیار یافت و چون کشمکشهای سیاسی بین هیئت حاکمه و تمایلات عامه درآنجا به‌شدت رسید اعیان لسبوس در دنبال توطئه‌ها و انقلابات مکرر محکوم به‌تبعید شدند و از زندگی پر تجمل و رفاه به‌فاقه و شقاء غربت و جلای وطن دچار آمدند. آنچه در بازماندهٔ اشعار الکئوس[۶۰] قدیمترین نمونه های شعر غنایی یونان را ارائه می‌دهد در واقع شامل شرح و بیان همین آلام و مشقات زندگی یک تبعیدی است. الکئوس که در حدود سال ششصد قبل از میلاد در دنبال یک توطئه سیاسی بر ضد پیتاکوس[۶۱] فرمانروای لسبوس از آنجا نفی بلد شد، با آنکه شعر را با سیاست می‌آمیخت بیشتر یک ستایشگر شراب بود. معهذا این نکته که وی با ساپفو[۶۲] شاعرهٔ نامدار یونانی معاصر بود از اسبابی شد که شهرت و آوازهٔ وی را در محاق افکند. این ساپفو هم در واقع مثل الکئوس در توطئه سیاسی بر ضد فرمانروای لسبوس شرکت کرده بود و هم مثل او از آنجا نفی‌بلد شده بود. ساپفو که تنوع و لطف اشعار او مخصوصاً قابل‌ملاحظه است در شاعری چنان شهرت و آوازه‌ای یافت که بعدها حتی افلاطون او را در ردیف خدایان نه‌گانه شعر و هنر خواند. افسانه‌ها او را استاد زنان هرزه‌گرد عصر خوانده‌اند و در بعضی اشعارش نیز تجلی عشق به‌همجنس هست. باری الکئوس و ساپفو پیشروان بزرگ شعر غنایی یونان به اقوام ایولیان منسوب بودند و آناکرئون[۶۳] هم که سرایندهٔ ترانه‌های معروف در بارهٔ شراب و عشق، خاصه عشق پسرانست هر چند خود از بین طوایف ایونی برخاست، باز قالب و مضمون بسیاری از اشعار منسوب به‌او از همین نوعی بود که در نزد اقوام آیولیان رواج داشت. معهذا بسیاری از اشعار منسوب به‌او منحولست و تعلق به‌قرنهای بعد دارد. باری، مقارن رواج شعر غنایی دربین اقوام آیولیان نوعی

59. Lesbos 60. Alcaeus 61. Pittacus 62. Sappho
63. Anacreon

شعر غنایی هم در بین طوایف دوریان[64] به‌وجود آمد که همراه آوازهای دسته جمعی بود- دستهٔ سرایندگان[65]. این نوع شعر، در سرزمین اسپارت به‌وسیلهٔ شاعری الکمئون[66] نام نضج و کمال یافت، که خود با ساپفو معاصر بود و بدینگونه شعر غنایی دوریان هم با شعر غنایی آیولیان همزمان گشت و همعنان. این شعر مربوط به‌دستهٔ سرایندگان که با الکمئون در بین اقوام دوریان شروع شد، از جهت بیان آلام و هیجانها با شعر غنایی طوایف ایولیان شباهت داشت اما ازین حیث که در آن، مخصوصاً به‌هیجانها و آلام قومی و ملی توجه بیشتر میشد، به‌نوعی شعر حماسی می‌مانست. اینگونه شعر در کلام سیمونیدس و پیندار به‌اوج کمال خویش رسید واین دوشاعر درتاریخ شعر غنایی یونان‌اهمیت و حیثیت فوق‌العاده دارند. سیمونیدس در دورهٔ جنگهای بین یونانیان و ایران —جنگهای مدیک— به‌شهرت رسید و بسیاری از اشعارش هم از آن حوادث مایهٔ الهام یافت[۱۴]. وی دستهٔ سرایندگان دوره‌گرد را هم رهبری می کرد و به‌همین مناسبت در مجالس عمومی، جشنها، بازیهای ملی، مراسم تعزیه، و ضیافتهای مربوط به‌برندگان مسابقات نیز شرکت می کرد، و با دستهٔ سرایندگان خویش در همه یونان می‌گشت و همه‌جا اشعاری به‌مناسبت اینگونه مجالس نقل و انشاد می کرد که شهرت می‌یافت و نقل مجالس می‌گشت. با آنکه خود او هم ایونی بود اشعارش را به‌لهجهٔ طوایف دوریان می‌سرود چرا که در آن ایام شعر غنایی همه‌جا به‌این لهجه خوانده میشد و دسته‌های سرایندگان از طوایف دوریان بودند. پیندار شاعر دیگر این ادوار، که در واقع مظهر واقعی شعر غنایی عصر طلایی یونان به‌شمارست، خودش از طوایف دوریان‌بود و با آنکه از یک خانوادهٔ مشهور شهر تبس بود، در آتن تربیت یافت و نیز در همان سالهای جنگ مدیک شهرت و آوازه یافت. شعر او بیش از هر شعرلیریك دیگر خشونت، صلابت، و قدرت روح دوریان را نشان می‌دهد و بیهوده نیست که در ادب یونانی پیدار را مظهر واقعی شعر غنایی شمرده‌اند. این شعرغنایی دوریان به‌وسیلهٔ دسته‌های سرودگویان خوانده میشد و ارتباط با احوال قهرمانان و برندگان مسابقات، در بعضی موارد نیز به‌آنها لحن حماسی می‌داد. در هر حال، مقارن قرن ششم قبل از میلاد از تلفیق سنتهای مربوط به‌راویان شعرحماسی با

64. Dorians 65. Chorus 66. Alcmeon

آنچه به‌وسیلهٔ شاعران لیریک آیولیان و دوریان به‌وجود آمده بود، در طی مراسم آیین دیونیزوس در آتن پدیدهٔ تازه‌ای شکل پیدا کرد که عبارت بود از شعر نمایشی: درام. منشأ این پدیدهٔ تازه عبارت بود از دیثورمبهائی که اسطورهٔ دیونیزوس، ستایش قهرمانان، ترانه‌های ساتیریک،وتصنیف‌های هزل آمیز فالیک را منعکس می کرد، و به‌وسیلهٔ دستهٔ سرایندگان در مجالس، و مخصوصاً در معابد،با مراسم مربوط به‌نیایش دیونیزوس همراه با ساز و آواز و نیایش‌های مناسب اجرا میشد. این نمایشهای مذهبی که منجر به‌پیدایش بازیهای تراژدی و کومدی شد درومنا[67] یعنی کارهای انجام شده خوانده میشد و لفظ درام یا دراما[68] از آنجا باقی ماند. می‌توان پنداشت که این نمایشها نیز، مثل رقصهای دینی غالب اقوام دیگر جنبهٔ جادویی و تطهیر کننده داشت و ظاهراً از همین رو بود که بعدها ارسطو برای آنها تأثیر نوعی تزکیه[69] را قایل شد که‌گویی روح تماشائیان را از بدیها پاک می کند. در هر حال این پدیدهٔ تازه که نخست شکل تراژدی آن مورد توجه بیشتر واقع شد در آغاز کار، ظاهراً غیر از آواز سرایندگان شامل پیشخوان هم بود که در پیش صحنه باگروه سرایندگان همخوانی یا سؤال و جواب می کرد، و بدینگونه از طریق نقل روایات یاگفت و شنود با سرایندگان قسمتی از یک اسطوره مربوط به‌دیونیزوس یا حوادث فرعی وابسته را در جلوی چشم تماشاگران تصویر و تقلید می‌نمود. در بین سازندگان قدیم تراژدی کسانی چون تسپیس[70] با تصرفهایی که در شکل اجراء این نمایشها کردند، تراژدی را تا حدی تمایز و استقلال بخشیدند و ظاهراً اولین بار تسپیس بود که بازیگر پیشخوان را در جلوی دستهٔ سرایندگان به‌همخوانی و گفت و شنود واداشت. بالاخره‌اسخولیس (=اشیل[71]) (۵۲۴ — ۴۵۶ ق م) آمد که با افزودن یک بازیگر دیگر گفت و شنود نمایش را از آواز دستهٔ سرایندگان مجزی ساخت و بدینگونه، تراژدی را به‌عنوان امری مستقل عرضه کرد که آواز دستهٔ سرایندگان هم مثل رقص و موسیقی دینی تابع آن بود. از اینجاست که اسخولیس را بنیانگذار واقعی‌تراژدی خوانده‌اند اگرچند تراژدی در واقع چندین نسل قبل از او به وجود آمده بود. اسخولیس در لباس بازیگران و

67. Dromena 68. Drama 69. Catharsis 70. Thespis
71. Eschyles

آرایش صحنه هم بدعتهای جالب نهاد و دست کاریهایی که او در ترکیب و اجراء نمایش‌های دیونیزوسی کرد آن اندازه بود که تحول تراژدی با نام او پیوند یافت. معهذا تراژدی نویسان دیگر که بعدازاو پیدا شدند، نیز ابتکارهایی درین زمینه کردند و حتی از حیث تعداد آثار نیز براو سبقت جستند. چنانکه اسخولیس بنابر مشهور هفتاد تراژدی نوشت در صورتیکه اوری‌پیدس نود تراژدی به‌وجود آورد و سوفوکلس یکصد و سیزده تراژدی تصنیف نمود. در بین شاعران کم مایه یا بالنسبه‌گمنام هم بعضی‌ها تعداد آثارشان از آنچه اسخولیس به‌وجود آورد افزونتر بود. یک پدیدهٔ ادبی دیگر هم که در آتن به‌اوج جلوه رسید و نمایش‌های یونانی را ازتیرگیهای غم‌انگیز تراژدی بیرون آورد عبارت بود از کومدی. این نوع نمایش شاد و تفریحی که بنای آن بر اجراء صحنه‌های عیاشی و مناظر مضحک‌بود نیز مثل تراژدی از همان مراسم مربوط به‌جشنهای دیونیزوس نشأت گرفت و هر چند جزئیات تحول آن معلوم نیست ظاهراً اولین بار به‌وسیلهٔ طوایف دوریان از شکل آوازهای مضحک به‌صورت گفت و شنود[72] و اجراء نمایش در آمد. در حقیقت مثل تراژدی که از آوازهای منسوب به‌تراگوس[73] پیداشد کومدی هم ازآوازهای‌معروف به‌کوموس[74] (=عیاشی) پدید آمد که ظاهراً با نمایش‌های فالیك و ارائه روابط جنسی می‌خواست زمین را برسر غیرت بیاورد و به‌باروری وادارد. بدون شک آزادی بیانی هم که کومدی — بعد ازآنکه به‌نوع ادبی خاصی تحول یافت — داشت، سنتی بود که از مراسم فالیك و هرزگیها و بی‌بند و باریهای آن برایش مانده بود. این دو پدیدهٔ تازه — تراژدی و کومدی — که در قرن پنجم قبل از میلاد به‌ذروهٔ کمال رسیده بودند در آن ایام، در حیات عقلی و ذوقی یونان و خاصه در فرهنگ عصر طلایی آتن نفوذ و اهمیت فوق‌العاده‌ای پیدا کردند. در آتن محلی که‌نمایشها درآنجا اجرا میشد محوطه‌ای بود در فضای آزاد، در دامنه کوه که پله‌پله برای تماشائیان محل نشستن در چند ردیف و به‌شکل نیم‌دایره تعبیه کرده بودند. در جلوی جایگاه آنها سکوی مسطحی بود که محل رقص[75] خوانده میشد و دستهٔ سرایندگان در آنجا به‌اجراء نمایش می‌پرداختند. صحنه‌ها شامل تصویر مناظر مربوط به‌معابد، کاخ‌ها، یا بیشه‌های مقدس بود و بازیگران

72. Dialogue 73. Tragos 74. Komos 75. Orchestra

با نقابها وپای‌افزارها و لباسهای بلند می کوشیدند تا خود را در نزد تمام حاضران مرئی نمایند. تماشاگران طی ساعتهای طولانی با شوق و حوصله در جایگاه‌های بالنسبه ناراحت می‌نشستند وگاه نسبت به‌نمایش و بازیگران نیز خرسندی یا ناخرسندی خود را نشان می‌دادند. نمایش، در طی ایام جشن دیونیزوس به‌مدت سه روز ادامه داشت و در هر روز پنج نمایشنامه به‌اجرادر می‌آمد: تراژدی، یک نمایش‌ساتیریك، و یک‌کومدی. در هر سال تراژدی نویسانی که برای شرکت در مسابقه انتخاب میشدند هر یک چهار اثر را عرضه می کردند که یا مجموع آنها در باب داستان واحدی بود(تترالوگیا[۷۶])یا بین آنها ارتباط دقیقی نبود و مجموع آنها فقط جهت آموزش دستهٔ سرایندگان در اجرای نمایش (دیداسکالیا[۷۷]) بود. در هر حال شاعرتراژدی پردازهر دفعه، غیر از سه‌تراژدی که عرضه می کرد یک نمایش ساتیریك هم ارائه می‌نمود. به‌علاوه،درهر روز یک‌کومدی هم از یک شاعر کومدی نویس عرضه میشد و میزان علاقهٔ تماشائیان معرف میزان توفیق نمایش پردازان بود. در بعضی موارد، چنانکه ارسطو خاطرنشان می کند، مقدار خوراك و نوشابه‌یی که تماشائیان مصرف می‌کردند، حاکی از میزان علاقه و حوصله‌یی بود که برای تماشای آثار یک شاعر به کار می‌بردند. اما میزان واقعی توفیق، از طریق رأی و داوری کسانی معلوم میشد که از آغاز،به‌قید قرعه از بین حاضران انتخاب می‌شدند تا در باب آنچه به‌نمایش در می‌آمد اظهار نظر نمایند. این داوران که رای نهایی آنها به‌وسیلهٔ آرخونت اعلام میشدگه‌گاه چنانکه افلاطون خاطرنشان می کند تحت تأثیر احساسات و هیجانات عامه مرعوب یا مجذوب می‌شدند. اما شاعری که برندهٔ جایزه میشد حیثیت و شهرت فوق‌العاده می‌یافت. در بین شاعران بزرگ عهد طلایی آتن سوفوکلس بیست بار، اسخولیس سیزده بار، واوری‌پیدس پنج بار جایزهٔ اول را در طی مسابقات بردند، و در بین بسیاری‌تراژدی نویسان نام آنها اهمیت و امتیاز خاصی یافت. تنظیم برنامه‌های مسابقات سالانه، در آتن به‌عهدهٔ آرخونت بود اما مخارج عمومی را توانگران شهر می‌پرداختند. ارخونت هرسال از بین شاعرانی که آثار تازه‌ای پدید آورده بودند سه تن را برای شرکت در مسابقه برمی‌گزید و در طی سه روز متوالی که جشن دیونیزوس

76. Tetralogia 77. Didascalia

ادامه داشت روزانه از هر تراژدی نویس سه تراژدی و از هر کومدی نویس یک کومدی به‌اجرا می‌گذاشت. به‌علاوه یک نمایش ساتیریک هم از نویسنده تراژدیهای آن روز به‌معرض نمایش در می‌آمد و نمایش ساتیریک در واقع نوعی تراژدی ساده و بدوی بود که چون وقار و سنگینی تراژدیهای ابداعی را نداشت آرام‌بخش و دلپذیر تلقی میشد. باری در هر سال، طی سه‌روز جشن دیونیزوس پانزده نمایشنامه درمعرض نمایش درمی‌آمد وطی سالهای درخشان عصر طلایی اسخولیس و سوفوکلس بیش از سایر شاعران عصر در این مسابقات درخشیدند. چنانکه اورستیا[۷۸] اثر اسخولیس بعد از ایلیاد و اودیسهٔ هومر تقریباً مهمترین شاهکار ادبی یونان باستانی تلقی شد و پرومتهٔ[۷۹] او بارزترین تجسم روح تراژدی به‌شمار رفت چنانکه ادیپوس شاه اثر سوفوکلس شاید پرآوازه‌ترین نمایش تراژدی در تمام دنیای باستانی غرب محسوب شد. البته اوری‌پیدس هم، هر چند به‌اعتقاد ارسطو کارش از لحاظ فنی کمال کار اسخولیس و سوفوکلس را ندارد و در حقیقت افراط در استفاده از خدایی که از دستگاه بیرون می‌آید[۸۰]، تقریباً اکثر درام‌های او را از لحاظ عقده‌گشایی ضعیف می‌کند با اینهمه وی، مخصوصاً در تصویر سیرتها و توصیف شخصیت‌ها قدرت و مهارتی دارد که‌گه‌گاه بی‌نظیر به‌نظر می‌رسد. به‌علاوه، نوگرایی و افکار تازه از ویژگیهای اوست و همین نکته است که او را در نزد طبقات محافظه‌کار و سنت‌گرای که آریستوفانس— کومدی‌نویس معاصرش— نمایندهٔ آنهاست معروض انتقاد و اعتراض می‌سازد. در واقع او نیز مثل اسخولیس و سوفوکلس از اساطیر و روایات باستانی مایهٔ الهام دارد اما اینکه وی در آن مصالح دستکاری می‌نمود و حتی احیاناً آنها را نقد می‌کرد، موجب میشد تا اثر وی در نزد سنت‌پرستان چندان مقبول نیاید. خاصه که وی برخلاف آنچه در سنت تراژدی‌نویسان عصر مرسوم بود حوادث را به‌جای آنکه منسوب به‌سرنوشت و تقدیر بداند ناشی از احوال و هیجانات نفسانی انسان می‌دانست و همین امر وی را به‌توصیف سیرتها و سرشتها[۸۱] وا می‌داشت و در عین‌حال نسبت به‌عقاید و آداب دینی تا حدی بی‌اعتقاد نشان می‌داد. ارتباط با سوفسطائیان، با فلسفه اناکساغوراس و دوستی با سقراط هم ظاهراً از اسبابی بود که سوءظن بعضی از رهبران عامه را در

78. Oresteia 79. Prometheus 80. theos apo mechane 81. Character

حق وی می‌افزود و همین احوال بود که او را هم مثل سقراط دستخوش طعن وانتقاد اریستوفانس کومدی نویس عصر ساخت. در حقیقت اوری‌پیدس و سقراط، در عهد جوانی ارسطو هنوز مؤثرترین متفکران در فرهنگ یونانی به‌شمار می‌آمدند، اریستوفانس که فقط دوسال قبل از ولادت ارسطو درگذشته بود، در کومدیهای خویش این هر دو را به‌شدت دست انداخته بود. در واقع، کومدی «غوکان» اثر اریستوفانس که شاید قدیمترین نمونهٔ نقد شاعران از یکدیگر باشد، هم اوری‌پیدس و هم تا حدی مراسم دیونیزوس را نقد می کند. کومدی دیگر او، به‌نام «ابرها» که در آن سقراط مورد طعن و استهزاء واقع میشود، در عین حال هجونامه‌ای است برضد تعالیم سوفسطائیان و بعضی تندرویهای عصر. به‌علاوه آریستوفانس در کومدی «زنبوران» دموکراسی و عوام‌فریبی را، در نمایشنامهٔ زنان شورا[82] روح انقلابی عصر، و در نمایشنامهٔ مفقود بابلیان[83] یک فرمانروای آتن را مورد استهزاء می‌سازد. بدون شک افراط او درهجو و اصراری که در به کار بردن الفاظ رکیک و صحنه‌های زشت داشت، سبب شد که کومدی قدیم یونانی، هم با مرگ او پایان یابد. مناندر[84] یک آتنی جوان که اولین اثرش را در آخر عمر ارسطو بر روی صحنه آورد یک کومدی تازه‌بوجود آورد، اما اثر او آن اندازه روح و قدرت نداشت که بتواند با کومدی اریستوفانس رقابت کند. با مرگ اریستوفانس، کومدی هم مثل تراژدی دوران شکوفایی خود را در پس پشت نهاد و وقتی ارسطو در بارهٔ تراژدی و کومدی بحث می کرد دیگر در یونان نه در کومدی هیچ شاعری هم پایهٔ اریستوفانس وجود داشت نه در تراژدی کسی که حتی با اوری‌پیدس اورا بتوان سنجید. دین عامه و ذوق عامه تدریجاً از اعتبار افتاده بود، و شعر و ابداع هم ناچار روی به‌انحطاط داشت. معهذا آنچه در رسالهٔ شعر مورد بحث و نقد ارسطو واقع شد، شاهکارهای بزرگ ادبیات عصر طلایی یونان بود. بدون شک همین نکته سبب شده است که نتایج و مباحث ارسطو در این رساله تا این اندازه با شاهکارهای بزرگ بعد از وی نیز قابل تطبیق به‌نظر آید.

82. Ecclesiazusae 83. Babylonians 84. Menander

۵ رسالهٔ شعر

این رسالهٔ ارسطو سرگذشتی طولانی و پر ماجرا دارد که از عهد وی- عهد اسکندر- آغاز می‌شود و از طریق شارحان اسلامی قرون وسطی وشارحان‌ایتالیایی عهد رنسانس، دنیای رمانتیك و رئالیست اروپای امروز را با ادبیات عصرطلایی یونان باستانی به‌هم می‌پیوندد. اینکه هنوز در عهد ما نیز، این رساله همچنان حیات پر سرگذشت خود را با همان سرشاری و پر باری‌گذشته ادامه می‌دهد نه فقط از آنروست که اولین اثر علمی یونان باستانی در زمینهٔ نقد ادبی است بلکه مخصوصاً از آن جهت است که در نقد و شناخت شعر شیوه‌ای را دنبال کرده است که محققان و نقادان دقیق عصر ما نیز بیش وکم جز همان شیوه را دنبال نمی‌کنند. بدون شک در شناخت این رساله و ارزیابی دقیق آن، قبل از هر چیز بررسی محتویات رساله ضرورت دارد ولیکن این امر نیز جز با تأمل در سابقهٔ مسایل و مباحث آن ممکن نیست و همین نکته است که از محقق طلب می‌کند تا ارتباط فکر و رأی ارسطو را با افلاطون‌درین مسأله نیزمثل‌سایر مباحث‌فلسفی دنبال نماید.

در واقع با آنکه در رسالهٔ شعر هم مثل بسیاری آثار دیگر خویش ارسطو تا حد زیادی همچنان تأثر از نفوذ افلاطون را نشان می‌دهد، باز در دفع و رد شبهات و نقد و تنقیح مقالات استاد درین رساله چنان اصرار بارزی دارد که بعضی منتقدان می‌پندارند در تألیف این رساله ارسطو، بیش از هر چیز می‌خواسته است به‌آراء افلاطون در باب شعر اعتراض کند. البته توجه به‌اینکه با مرور ایام هر قدر شاگرد از جاذبهٔ استاد دور بماند، ممکن است نسبت به‌تعالیم و عقاید او عکس‌العملی بیشتر و آزادتر نشان دهد، تا حدی معلوم می‌دارد که چرا رسالهٔ شعر- اثری که بیشك مربوط به‌دوران اواخر عمر ارسطوست- بیش

از سایر آثار وی می‌بایست با تعلیم افلاطون مغایرت داشته باشد. این مغایرت هم تا حدی از آنجا ناشی است که خود اقوال افلاطون هم در باب شعر و هنر خالی از غرابت نیست و برای کسی که مثل ارسطو اهل برهان و تحقیق باشد قبول آن سخنان دشواریهای بسیار دارد. در حقیقت این شاعرترین فلاسفهٔ یونان، به‌شدت با شعر اظهار مخالفت می کند و این نکته چنان با ذوق و بیان شاعرانهٔ خود او مغایرت دارد که بعضی پژوهندگان، آن سخنان را از افلاطون نمی‌شمرند. معهذا درین مورد ظاهراً حق با تولستوی باشد که می‌گوید افلاطون هنر شاعری خود را بدان سبب قربانی کرد که گمان می کرد در فلسفه به‌چیزی بزرگتر از آن رسیده است و بیشتر کسانی که حقیقت رادر تملک خویش می پندارند برای خاطر آن، هر چیز دیگر را— وگر چند واقعی‌تر از حقیقت تملک شدهٔ آنها باشد— به‌آسانی فدا می کنند. نه آیا به‌همین ملاحظه است که آباء مسیحی در آغاز قرون‌وسطی ادب وفرهنگ عهد شرک یونان وروم را در راه مسیحیت‌نویافتهٔ خویش فدا کردند؟ چنانکه دعوتگران مسلک‌های سیاسی جدید هم آنجا که می‌پندارند فرضیه‌شان در باب ایجاد یک جامعهٔ «مهاد شده» عین حقیقت است، از اینکه شعر و هنر را در راه آن قربانی نمایند ابا ندارند. اما افلاطون شاید تا حدی بدان سبب که عاشق شعر بود در باب خطرهایی که ممکن بود از شعر حاصل شود مبالغه کرد. آیا به‌خاطر آنکه شعرای کومدی پرداز— مخصوصاً اریستوفانس— نیز در ایجاد ناخرسندی از سقراط تأثیر داشته‌اند وی نیز سعی‌در ایجاد ناخرسندی از شعر و شعرا را برای خود نوعی وظیفهٔ اخلاقی و نوعی تشفی از فاجعهٔ فراموش‌نشدنی استاد محبوب خویش سقراط تلقی می کرد؟ بعید نیست. در هر حال اینکه عامهٔ اهل آتن در شاعران به‌چشم مربی و رهبر و آموزگار بنگرند، در نظر افلاطون ناروا می‌نمود. در رسالهٔ «ایون[1]»، در عین آنکه شاعران را الهام‌یافتگان، مجذوبان، وبیخودان می‌خواند ودرحقیقت درست به همین سبب، آنها را جهت آنکه به‌عنوان مربی ورهنمای جامعه درخوراهمیت تلقی شوند نامناسب می‌یابد. به‌علاوه، از لحاظ اخلاقی کار شاعر را مخصوصاً مایهٔ گمراهی و فساد عامه می‌داند. از جمله داستانهایی را که شاعران در باب خدایان —زئوس، آتنه، و دیگران— روایت می کنند خلاف حق، ناروا، وموجب ترویج واشاعهٔ

1. Ion

فساد اخلاق در بین مردم می‌شمرد. نه‌فقط قصه‌های آنها را درباب خدایان تکذیب می کند بلکه درعین‌حال آنچه را نیز آنها در باب جنگجویان، سربازان، و فرمانروایان نقل می کنند ناروا می‌یابد و مخصوصاً تصویری را که آنها ازعالم بعد از مرگ عرضه کرده‌اند موجب ایجاد وحشت از مرگ و از اسباب تلقین جبن و رعب در بین مردم می‌شناسد. برتر از همه آنکه شعراعواطف و هیجانها را در وجود انسان تقویت می کنند و آنچه را نیل به‌فضیلت و سعادت جز با قلع‌وقمع آنها برای انسان ممکن نیست در دلها بر تخت می‌نشاند. ازین‌رو در جمهوری آرمانی وی، اگر شاعری هم پیدا بشود باید او را با تجلیل و تکریم تمام از قلمرو آن خطه بیرون کرد چرا که مدینهٔ فاضله، وجود شاعر را بر نمی‌تابد. تازه اگر هم شعر و شاعری در بعضی مراسم و تشریفات برای تجلیل از فاتحان و قهرمانان لازم باشد، می‌بایست این کار– آنگونه‌که افلاطون درکتاب قوانین خاطرنشان می کند– بارسوم و قوانین مدینه موافق باشد و به‌وسیلهٔ کسانی انجام یابدکه خودشان مردمانی خوب و آبرومند باشند و کارهای خوب و درخشان هم انجام داده باشند. بدینگونه، افلاطون زیبایی شعر و حتی آهنگ و جاذبهٔ آن را هم در راه مصلحت جامعه فدا می کند و شعری راکه با مصالح مدینه موافق باشد و شاعری بی‌قریحه اما خردمند آن را سروده باشد بر آنچه شاعران با قریحه اما پرشور و بی‌بندوبار بسرایند ترجیح می‌دهد. اصراری که افلاطون در بیان تأثیر شعر در اشاعهٔ فساد بین عامه دارد یادآور بعضی اقول لئون‌تولستوی در هنرچیست؟ و پاره‌ای داستانهای توماس‌مان است‌که در آنهاگه‌گاه هنر به‌عنوان امری که موجب فساد اخلاق می‌گردد، تلقی شده‌است. بدون شک این طرز تلقی از شعر وهنر که افلاطون را قافله سالار محتسب‌خویان کتابشکار دنیای مدن ساخته است، با طرد شعر و هنر از مدینهٔ‌فاضله، آزادی انسانی و حیثیت فردی را نیز از آنجا رانده است و البته درچنین مدینه‌ای با این انضباط خشک نه فقط هنرمند نمی‌تواند نفس بکشد بلکه حتی خود فیلسوف فرمانروا هم چون با مخالفتی روبرو نیست نمی‌تواند به‌تفکر بپردازد، و ضرورت اشتغال به‌عمل او را از مرتبهٔ فیلسوف به‌مقام سرباز تنزل می‌دهد. به‌علاوه وقتی جمهور افلاطون هنر را در زنجیر قوانین محدود می کند تنها هنر نیست که تبدیل به‌یک وسیله بی‌اهمیت می‌شود، علم و حتی خود اخلاق هم وسیله‌ای

می‌شود که فقط می‌بایست به‌ایجاد و ارادهٔ مدینه‌فاضله کمک کند و بدینگونه به‌بهانهٔ مصلحت جامعه همه چیز، حتی مصلحت یک‌یک افراد جامعه، فدا می‌شود. این طرز تلقی از شعر و هنر البته با قریحهٔ هنری حکیم منافات بارز دارد وطرفه آنست که خود او ذوق آفرینشگر خویش را چنان به‌زنجیر کشیده است که توانسته است تمام لطف بیان و قدرت ابداع خویش را در طی محاورات معروف خود صرف طرح و تبیین مسایل مربوط به فلسفه سازد. اما آتن که به‌او این امکان را داد تا طرح چنین مدینه‌ای را بریزد اگر واقعاً با طرح جمهوری افلاطون اداره میشد غیرممکن بود فیلسوف بتواند در آن طرح ضیافت یا جمهور را عرضه کند. همین‌ملاحظه خود، نکته‌ای بود که قول افلاطون را در مسایل مربوط به شعر و هنر در خور نقد و رد جلوه می‌داد. معهذا رد و نقد جزئیات آراء او درباب شعر و هنر به‌عهدهٔ ارسطو ماند که فلسفهٔ او درواقع نقدو اصلاح تعلیم افلاطون بود—در همه مسایل.

البته وقتی ارسطو به‌عرصه آمد آتن که در عین‌حال ارسطو را به‌چشم بیگانه یا بیگانه‌پرست می‌دید، دشواریهایی راکه افلاطون برای حل آنها یک فرمانروای فیلسوف می‌خواست، دیگر در پیش نداشت. در عهد افلاطون هم آتن دوران درخشان عصر سقراطی را پشت‌سر می‌گذاشت و تدریجاً روی به‌تفرقه و انهدام می‌رفت. عوام‌فریبان که تحت عنوان حکومت‌عامه برآن فرمانروایی‌یافته بودند، مردم را مثل‌گوسفند به دنبال خویش در سراشیب انحطاط و سقوط می‌کشانیدند. جنگ و صلح متزلزل با اسپارت و تب، روابط ناپایدار با دربار هخامنشی و با دولتهای یونان، و تسلط عوام‌فریبان، آتن را به‌وضعی درآورده بودکه دیگر برای هیچ متفکری تحمل‌پذیر نمی‌توانست بود. انحطاط دین و اخلاق هم به‌این ضعف و تنزل تدریجی احوال اجتماعی آتن کمک می‌کرد و در حالیکه صدای پای سربازان و چکاچاک سلاحهای مقدونی زنجیر اسارت را برای آتن و تمام یونان هدیه می‌آورد، افلاطون که استغراق در تعقل و فلسفه، عشق به سیاست را از دل او بیرون نبرده بود درباب سرنوشت آتن فکری کرد و برای رهایی آن، نظم و انضباط، و تعقل و حکمت را لازم می‌دانست—چیزی که در پایان زندگی وی، ظهور فیلیپ مقدونی‌آن را همچون یک رؤیای شب نیمه تابستان، در افق واقعیت محوو ناپیدا کرد. اما وقتی ارسطو مدرسهٔ خود—

لوکئوم— را در آتن گشود، این شهر مغرور و آزاد دیگر فرصت و امکانی برای رهایی از قید مقدونی نداشت چراکه با اعتلاء فیلیپ و اسکندر آتن و تمام یونان تدریجاً استقلال و حیثیت خود را از دست داده بود. ازین رو بود که مسایل اجتماعی و سیاسی آتن هم در هنگام تأسیس لوکئوم دیگر اهمیت و فوریت عهد تأسیس آکادمی را نداشت و ارسطو می‌توانست با آرامش و آسودگی بیشتری در آنگونه مسایل تفکر کند و البته شعر و هنر هم مثل خود مسألهٔ مدینهٔ‌فاضله که‌آکادمی در باب آنها آراء شتابزده و مبتنی بر طرز تفکری آرمان جوی اظهارنظر کرده بود می‌بایست در فرصت تازه، از طرف ارسطو مورد ارزیابی واقع شود.

باری، افلاطون، چنانکه اشارت رفت خود هیچگونه فلسفهٔ منظمی در باب هنر و زیبایی نیاورده بود و آراء او در باب هنر و شعر هم در طی رسالات مختلف بطور پراکنده و ضمنی آمده بود، و شاید این نکته که خود او هم فیلسوف و هم هنرمند بود او را از اینکه در باب هنر حق مطلب را ادا کند باز می‌داشت و نمی‌گذاشت تا حقیقت را که موضوع فلسفه است از زیبایی که‌موضوع هنرست تفکیک نماید[۱]. در هر حال اساس هنر در نزد افلاطون عبارتست از تقلید اما چون عالم محسوس خود تقلیدیست از جهان معقول، کار هنرمندخود تقلیدی از عالم معقول مثل خواهد بود و پیداست که چنین تقلیدی دیگر چه ارزشی خواهد داشت؟ بدون شک این کار، چیزی جز وقت‌گذرانی نخواهد بود. اما این وقت‌گذرانی که در آن، هیچ فایده و هیچ تعلیم هم مندرج نباشد نمی‌تواند از معایب و خطرهایی خالی باشد. چراکه شاعران خود برای ارضاء عوام موافق طبع و فهم آنها سخن می‌گویند و چون اشعارشان هم نه از روی‌عقل و رویت بلکه در حال شور وبیخودی ساخته می‌شود اقوال آنها غالباً با اخلاق و حکمت توافقی ندارد و زیبایی و نیکی در آنها با هم متحد نیست. تقلیدهایی هم که آنها در طی شعر و نمایش خویش ازکارهای ناروا می‌کنند هم برای خودشان و هم برای عامه سرمشقی گمراه‌کننده است و نباید از تأثیر نامطلوب آنها در احوال جامعه غافل بود. البته تأثیر آنگونه شعر که تراژدی خوانده می‌شود ایجاد حس همدردی و تأثرست چنانکه شعری هم که کومدی نام دارد ما را به‌خنده می‌اندازد و در حقیقت از بدبختی و خطای دیگران مسرور می‌نماید.

در هر حال هنرشاعر، مارا نسبت به‌احوالی چون عشق و خشم و ترس وحسادت که در تقلیدهای وی هست به همدردی وامی‌دارد درصورتیکه اینهمه، عبارتست از عواطف و احوالی که در نزد عقل مقبول نیست وتقلیدو تجسم آنها نیز نباید مایهٔ التذاذانسان شود. پس هنر شاعران، به‌اعتقاد افلاطون، می‌بایست تحت نظارت اولیاء مدینه درآید و شعرباید وسیله‌ای باشد جهت تربیت و تهذیب نه دست مایه‌یی برای فساد وگمراهی عام. باری افلاطون شعر را تقلید می‌داند، و انواع آنرا هم عبارت می‌داند ازکمدی و تراژدی، چنانکه حماسه را هم از مقولهٔ تراژدی می‌خواند و عقیده دارد که هر نوع شعری باید برای مدینه و تربیت اهل مدینه فایده‌ای داشته باشد. فایدهٔ کمدی باید این باشد که ما را از بدیها آگاهی بخشد و تراژدی هم باید این فایده را داشته باشد که ما را متوجه به‌اموری نماید که می‌بایست جهت نیل بدانها تلاش کرد[۲]، در هر صورت تلقی افلاطون از شعر، نوعی تلقی مبتنی بر اخلاق است و تمام ملاحظاتی هم که وی در باب شعر و هنر دارد در اجزاء مختلف آثارش پراکنده است و حکیم آنها را در طی نظریه واحدی جمع نکرده‌است ومی‌توان گفت این شاعرترین حکماء یونان خودش نظریهٔ مستقلی در باب هنر شاعری ندارد.

در حقیقت می‌توان گفت ارسطو هم در باب شعر و هنر نظریهٔ مستقلی که به‌دقت مبتنی بر نظام فلسفی او باشد ابداع نکرده است معهذا آراء او در باب مباحث مربوط به‌شعر و هنر از آراء افلاطون مضبوط‌تر و منظم‌ترست و لااقل یک رسالهٔ مستقل اما ظاهراً ناتمام در باب هنر شاعری دارد. به هر حال ارسطو در بین انواع حکمت[۲] که مخصوصاً بر حسب قول شارحان مشایی ونوافلاطونی در نزد وی شامل دو نوع حکمت نظری[۳] وحکمت عملی[۴] است به‌نوع سومی هم قایل بوده است که عبارت باشد از حکمت ابداعی و آن را به‌زبان وی حکمت شعری[۵] هم می‌توان خواند[۳] البته وی در باب این نوع اخیر حکمت با آن دقت و تفصیلی که در باب انواع حکمت نظری و عملی بحث کرده است به‌تحقیق نپرداخت اما این طرز تلقی وی از ابداع و هنر حاکی از اهمیت آفرینشهای هنری در مجموعهٔ نظام فلسفی اوست. البته در این نظام فلسفی او چیزی که

2. Sophia   3. Theoretike   4. Praktike
5. Poietike

بیش از همه اهمیت دارد حکمت نظری است[۶] که مبتنی بر تعقل است و غایت آن هم فقط در خود تعقل است حکمت عملی[۷] از این جهت با آن تفاوت دارد که بآنچه جنبهٔ عملی دارد متعلق است و محض تعقل نیست. در صورتیکه حکمت شعری[۸] متوجه امری در خارج از خویش است و هدف آن تقلید و تصویر امر دیگرست. این نکته که ارسطو حکمت واقعی را همان حکمت‌نظری می‌داند که محض تعقل است و غایتی هم جز نفس تعقل ندارد ظاهراً از اسبابی باشد که بعدها تحت تأثیر تعلیم و تلقین غیرمستقیم ارسطو فلسفه را در چهار دیوارتفکر محض محصور داشت و فلاسفه را از دنیای عمل بیرون کشید اما توجه ارسطو به‌حکمت عملی و حکمت شعری نه‌فقط حاکی از واقع‌نگری خود اوست بلکه در عین‌حال معرف کنجکاوی ذهنی است که عقیده دارد حتی در آنجا که نتوان از طریق تعقل محض به‌یقین قطعی علمی رسید باز هر اندازه هم معرفت جزیی و غیرقطعی به‌دست آید از جهل و بیخبری مطلق بهترست. در هر حال اینکه وی حکمت شعری یا ابداعی را از حکمت عملی جدا می‌داند از آنروست که بین آنها هم از لحاظ مبدأ و منشأ اختلاف قایل‌است و هم ازجهت هدف و غایت. می‌گوید منشأ ابداع و شعر قوهٔ صناعی[۹] است در صورتیکه منشأ عمل قوه ارادی است. به‌علاوه غایت و هدف اثر ابداعی همان اثرست که تحقق می‌یابد در صورتیکه غایت امر عملی همان فعل و عملی است که از صاحب فعل سر می‌زند. این هر دو نوع حکمت عملی و شعری مخصوصاً ازین جهت با حکمت نظری تفاوت دارند که در حکمت نظری حاصل امر مبتنی بر تعقل صرف است وهرگز نمی‌تواند جز به‌یک شکل و یک صورت خاص درست باشد در صورتیکه آن هر دو اموری هستند اعتباری که ممکن است هر یک با شکلی غیر ازآنچه هست نیز درست درآید. بدینگونه، در آنچه به‌صناعت و شعر تعلق دارد، ارسطو در بیرون از عرصهٔ محدود تعقل که همیشه انسان را با حقیقت صرف و محض مواجه می‌سازد ارسطو وجود دنیایی وسیعتر را نشان می‌دهد. البته خود او در باب حکمت شعری و صناعیات بحثی جامع و مفصل نکرده است اما از آنچه درین باب از اوباقی‌است وسعت نظرش را می‌توان دریافت. در واقع رساله شعر نه‌دربارهٔ تمام انواع شعر بحث دقیقی دارد نه در باب‌تمام انواع صناعت وارد بحث شده

6. Theoria 7. Praxis 8. Poiesis 9. Téchne

است لیکن جوهر اصلی تعلیم وی را درین ابواب تا حدی می‌توان از آن استنباط کرد. رسالهٔ خطابه هم از بعضی جهات با حکمت شعری و ابداعی مربوط به‌نظر می‌رسد اما خود ارسطو آن را از شعب مباحث مربوط به‌جدل[۱۰] و سیاست می‌شمارد و به‌عبارت دیگر آنرا وسیله‌ای جهت استفاده از شیوهٔ دیالکتیك در علم سیاست تلقی می کند و به‌همین سبب از اجزاء و فروع حکمت عملی می‌یابد. ازین قرار از تمام آنچه از نوشته‌های ارسطو باقی است ظاهراً فقط رساله‌شعرست که با آنچه ارسطو آنرا حکمت شعری یا صناعیات می‌خواند ارتباط دارد و می‌تواند بخشی از آراء و تعالیم او را در زمینهٔ این مقوله از حکمت بیان نماید.

تعلیم ارسطو در باب زیبایی، مثل تعلیم افلاطون درین باب، بیشتر مبتنی برمفهوم زیبایی هنرست تا زیبایی مجرد و درباب زیبایی معنوی هم که عبارت از خیر اخلاقی است خاطرنشان می کند که مفهوم زیبایی از خیر جامعتر و کلی‌ترست چراکه خیر فقط به‌بعضی اعمال اطلاق می‌شود در صورتیکه زیبایی شامل امور ثابت و لایتغیر هم هست. معهذا آنچه وی درباب اوصاف امر زیبا می‌گوید عبارتست از هماهنگی، نظم، و اندازهٔ مناسب که وی در رساله شعر تحقق آنها را در وحدت اجزاء شعر و درام می‌جوید، و با توجه به‌ارتباط بین کردار و نمایش مسألهٔ خیر را هم با مسألهٔ زیبا همعنان می کند. معهذا نظریهٔ هنر را وی مبتنی بر زیبایی نمی کند بلکه اساس هنر را تقلید می‌داند یعنی سعی هنرمند در تصویر و محاکات انسان و کردارهاش. بدینگونه، باز تعلیم او در باب شعر و هنر همچنان دنبالهٔ تعلیم افلاطون و مکمل آنست اختلاف وی با استاد درین باب مربوط به ارزش وحدود این تقلیدست. باری به اعتقاد وی منشاء تمام هنرها عبارتست از غریزهٔ تقلید و از لذتی که از تقلید حاصل می‌شود و در واقع همین نکته است که انسان را از دیگر جانوران ممتاز می کند. البته لذتی که‌از تقلید حاصل می‌شود در نزد ارسطوخود ناشی از لذت حاصل ازمعرفت است. اماموضوع تقلید در شعر و هنر عبارتست از طبیعت یا عالم واقع. اما عالم واقع که طبیعت معرف آنست شامل انسان و کردارهای اوست و شعر و موسیقی هم از تمام کائنات طبیعت سروکارشان مخصوصاً با انسان است. احوال انسان و طبیعت را هم شاعر یا چنانکه هست تقلید و تصویر می کند، یا برتر از آنچه هست و یا

10. Dialektik

حتی فروتر از آن. معهذا شعر و هنر، بر خلاف آنچه منکران آن می‌پندارند، به‌هیچوجه درصدد آن نیست که امر جزئی را تصویر کند، نظربه امر کلی دارد که محتمل و واقع‌شدنی است— و طبیعت هم مقتضی آنست. همین نکته است که در نظر ارسطو شعر را از تاریخ برتر و فلسفی‌تر می کند چرا که تاریخ سروکارش با امور جزیی است و شعر با امور کلی سروکار دارد[٤]. به‌علاوه این نکته نه‌فقط در مورد شعر جدی مثل حماسه و تراژدی معتبر و مسلم است بلکه در مورد شعر کمدی هم صادق است چرا که در شعر جدی شاعر سرشتها و سیرتها را به عنوان مظاهر سجایا و صفات عالی انسانی عرضه می‌دارد و درشعر کمدی هم هدف وی هجو افراد و اشخاص معین نیست توصیف معایب طبقات و نمونه‌ها منظورست. این قول ارسطو نشان می‌دهد که برحسب تعریف او هجو و هزلی که هدف آن افراد— نه‌نمونه‌ها— باشد، هنری نیست کما اینکه مدح و تعریف هم اگر فقط به‌اشخاص— نه‌طبقات— راجع باشد هنر محسوب نمی‌شود و هیچ سوء تفاهم ازین بیشتر نیست که تراژدی و کمدی را مثل بعضی شارحان اسلامی با مدیح و هجای متداول در نزد شاعران عرب بسنجند[٥]. در بارهٔ تأثیر اخلاقی شعر هم ارسطو رأی مبالغه‌آمیز افلاطون را محتاج به‌اصلاح و تعدیل می‌یابد. از جمله در مورد تراژدی، برخلاف آنچه افلاطون از عیوب اخلاقی ناشی از آن می‌گوید، وی فقط خاطرنشان می کند که تراژدی با تصویر والقاء ترس و شفقت روح را تزکیه می کند و آن را صاف و آرام می‌نماید. این تلقی ارسطو از تراژدی قدرت تعمق او را در احوال نفسانی و در میزان تأثیر شعر نشان می‌دهد. کسانی که بر مبنای تحقیقات لغوی در فهم کلام ارسطو تعمق کرده‌اند، پنداشته‌اند که به‌اعتقاد او روح تماشاگر نه از طریق ترس و شفقت بلکه از خود ترس و شفقت تطهیر و تزکیه می‌یابد و با خالی کردن انسان از ترس و شفقت روح او را پاک می کند. اما این برداشت مبنی بر ادراک درست و کاملی از مفهوم هنر نیست و در واقع ادراک ارسطو را هم در باب ماهیت هنر خیلی محدود و بی‌اهمیت نشان می‌دهد. مسأله این است که ارسطو با طرح این نظر— نظریهٔ کثارسیس—می‌خواهد مخالفت شدیدی را که استادش افلاطون در مورد شعر و تأثیر اخلاقی آن دارد تعدیل کند ازین روی‌بایست توقع داشت که تأثیر شعر را تصفیه انسان بداند—نه تزکیهٔ ترس و شفقت تنها.

در واقع ترس و شفقت چیزیست که افلاطون شعررا به‌خاطر نقشی که در القاء و ایجاد آن احوال در نفوس انسانی دارد مستحق طعن و نقد می‌داند و عجب نیست که ارسطو بخواهد نشان دهد که همان دو حال روح انسان را تزکیه می کند. در تفسیرکتارسیس بحث و اختلاف بسیار هست و از شارحان عهد رنسانس تا عهدلسینگ و بعد از آن صاحبنظران درین باب آراء‌گونه‌گون اظهار کرده‌اند. اما آنچه ازکلام خود او درکتاب سیاست (کتاب هشتم/۷) برمی‌آید پیداست که در باب موسیقی هم قایل به‌تأثیری از همین‌گونه هست. میلتون شاعر انگلیسی نیز در مقدمهٔ شمشون‌پهلوان[11] به‌مناسبت مقام همین مفهوم را به‌کلام منسوب می‌دارد، چنانکه کورنی فرانسوی و لسینگ آلمانی هم در فهم قول ارسطو، به‌تأثیر تراژدی در تعدیل هیجانهای روحی اشارت کرده‌اند[۶].

به‌هر حال در تفسیر آراء ارسطو در باب شعر و نمایش، نکتهٔ جالب همین است که وی به‌جای تأثیر اخلاقی تأثیر مربوط به‌ذوق و جمال را در قضاوت راجع به‌شعر اهمیت بیشتر داد. تأثیر خاص تراژدی که با مسألهٔ ترس و شفقت ناشی از آن مربوط میشد، در نظر وی عبارت بود از تأثیر عاطفی— که خود منجر میشد به‌تزکیهٔ روانی. آنچه این تأثیر را ممکن می کند مخصوصاً خلق و سیرت قهرمان داستان است، و اینکه در طی تراژدی— که ناچار آغازی، میانه‌یی، و فرجامی دارد— وی چگونه به‌سقوط، و پایان سرنوشت خویش نزدیک می‌شود. برای‌آنکه تأثیر خاص تراژدی— ترس و شفقت— را این قهرمان در ما برانگیزدنه فقط می‌بایست انسانی باشدکه با خود ما شباهت داشته باشد بلکه مصیبتی هم که بر وی وارد می‌شود نمی‌بایست چنان باشدکه وی ازلحاظ اخلاقی مستحق آن باشد چون دراین‌صورت سرگذشت او ترس‌و شفقتی در ما بر نمی‌انگیزد. قهرمان نمایشنامه می‌بایست به‌جهت یک خطای[12] خویش به‌مصیبتی‌گرفتار آید— خواه خطای وی ناشی ازکژ فهمی وی باشد خواه از سرنوشت محتوم واجتناب ناپذیری بر وی رفته باشد. به هر حال در باب این خطا و جنبهٔ اخلاقی آن شارحان و منتقدان بحث و تفسیر بسیار کرده‌اند اما قول ارسطو درین باب به‌قدر کافی روشن است و خود آن نیز از نظر ارسطو به‌هیچوجه یک دستور و قانون کلی و قطعی نیست قولی است که وی از بررسی مجموع ادبیات نمایشی‌موجود

11. Samson Agonistes 12. Harmatia

در عصر خویش بدان رسیده است. معهذا قطعاً به‌ندرت ممکن است نویسنده‌ای بتواند سرگذشت قهرمانی را که مستحق سقوط و مصیبت خویش هست چنان بپرورد که در عین حال در ما همدردی و همدلی تراژیک هم برانگیزد و این نکته‌ای است که فن شعر ارسطو آن را به‌روشنی نشان می‌دهد. فن شعر ارسطو از لحاظ نقد ادبی نکته‌های جالب و تازه بسیار دارد و همین امرست که آن را در سراسر تاریخ نقد حیثیت و اهمیت فوق‌العاده داده است. بااینهمه قضاوت کسانی هم که آن را اثری عاری از خطا شمرده‌اند مبالغه‌آمیزست و معایب و نقایص آن را نمی‌توان نادیده‌گرفت. در بین این نقایص مخصوصاً باید از تأکیدی یاد کرد که ارسطو در باب شعر نمایشی (= دراماتیک) دارد، و اینکه در عین‌حال به‌منشأ دینی این‌گونه شعر هم توجهی نشان نمی‌دهد. در واقع ارسطو، درین رساله از شعر غنایی سخن نمی‌گوید و از شعر حماسی هم فقط برای آن حرف می‌زند که تا آن را در قیاس با تراژدی کم‌اهمیت نشان دهد. معهذا سکوت وی در باب منشأ دینی تراژدی ممکن است فقط ناشی ازین نکته باشد که او درین رساله، کاری به‌ذکر منشأ امور ندارد فقط می‌خواهد امور را چنانکه هست تحلیل کند. در بی‌توجهی به‌شعر غنایی محتمل است انگیزهٔ او این نکته باشد که او شعر غنایی را از لوازم موسیقی می‌شمرده است و نوعی مستقل از انواع شعر تلقی نمی‌کرده است. ترجیح دادن تراژدی هم بر شعر حماسی، با وجود اعجاب و علاقه‌ای که در همین رساله و در بعضی آثار دیگر خویش نسبت به‌هومر نشان می‌دهد، ذوق و علاقهٔ عصر وی را نشان می‌دهد چراکه یونانیان معاصر وی نیز، به احتمال قوی و چنانکه بعضی محققان عصر ما خاطرنشان کرده‌اند[۷]، با این قول حکیم همداستان بوده‌اند و ازین بابت نباید بر ارسطو چندان سخت‌گرفت. در هر حال رسالهٔ او هر چه هست دفاع جالبی است از شعر در مقابل اعتراضات ارسطو— که درینجا نیز مثل پاره‌ای رسالات دیگر ارسطو اقوال استاد را نقد و اصلاح کرده است— و می‌توان‌گفت تاریخ نقد ادبی، این درخشانترین دفاع از شعر را نیز تا حدی مدیون افلاطون است که با اعتراضات خویش بر شعر، ارسطو را به‌بحث در آن باب برانگیخت.

درست است که فن شعر ارسطو در ادب باستانی یونان و روم تأثیر چندانی باقی نگذاشت و در آثار سیسرو، هوراس، و کنتی‌لین هم اشارت واضح و صریحی

بسآن نیست[۸] اما فن شعر هوراس و حتی رسالهٔ نمط عالی اثر لونگینوس هم ظاهراً به‌طور غیرمستقیم با بعضی ازمباحث آن مربوط بوده‌اند. اینکه هوراس، با آنکه خود تراژدی پرداز نیست، در منظومهٔ فن شعر خویش بحث را متوجه مسایل مربوط به‌تراژدی کرد نمی‌بایست از تأثیر یک محیط ارسطویی خالی باشد چنانکه از پاره‌ای شواهد هم برمی‌آید که شاعر رومی از یک شارح و نقاد اسکندریه باید متأثر شده باشد[۹]. این هم که لونگینوس در بارهٔ تأثیر شعر، تا حدی مثل افلاطون، به‌حس ترس و شفقت که از شعر برانگیخته میشد اعتراض دارد ممکن است نوعی مقابله با نظریهٔ کثارسیس ارسطویی باشد[۱۰]. معهذا تأثیر فن شعر ارسطو در ادبیات اروپا، بعد از قرنها، از پایان قرون‌وسطی دوباره ظاهر شد— اما از طریق شارحان و مترجمان شرقی. اینجاست که باز، نمی‌توان اهمیت نقش مسلمین را در حفظ و نقل فرهنگ یونانی کم‌اهمیت گرفت. چرا که با نقل وشرح فن شعر، حتی در دوره‌ای که ضربه‌های اعتراض امثال برونو،گالیله، و فرانسیس‌بیکن به‌حیثیت ارسطو در فلسفه لطمهٔ شدیدی وارد آورد، این رساله سبب میشد که ارسطو در یک قلمروتازه—زمینهٔ نقد ادبی— مرشد و استاد بلامنازع تلقی‌گردد[۱۱]. در دنیای اسلام رسالهٔ شعر ارسطو اول بار به‌وسیلهٔ متی‌بن‌یونس قنایی از سریانی به‌عربی نقل شد. این ترجمه، آنگونه که از نسخهٔ منحصربه‌فرد آن بر می‌آید غالباً نامفهوم و آکنده از خلط و خطا بود و درواقع به‌همین سبب هم بود که یک‌ترجمهٔ دیگر—به‌وسیلهٔ یحیی‌بن‌عدی— لازم شد تا آن را برای مسلمین مفهومتر سازد. آنچه ابن‌سینا در فن شعر کتاب‌الشفا در تقریر تعلیم ارسطو بیان کرد در واقع بیشتر می‌بایست مبتنی بر همین ترجمهٔ یحیی‌بن‌عدی بوده باشد. قبل از ابن‌سینا نیز کندی و فارابی این رساله را شرح و تلخیص کرده‌اند. شرح فارابی هم که بیشتر برتفسیر ثامسطیوس مبتنی بوده است، مثل ترجمهٔ متی‌بن‌یونس باقی است و در اروپا و مصر هم هر دونشر شده‌است، معهذا از مطالعهٔ آنها به‌خوبی برمی‌آید که در فهم اقوال ارسطو بر قول ابن‌سینا بیش از فارابی و دیگران می‌بایست اعتماد کرد. تأثیر ارسطو در نقد و بلاغت اسلامی و عربی هم ظاهراً مدیون همین شروح و ترجمه‌هاست و این تأثیر در نقدالشعر قدامة بن‌جعفر، در تعریفی که نظامی عروضی از شاعری کرده است، در برداشتی که خواجه‌نصیرطوسی از شعر دارد، و تا حدی شاید در بعضی

مطالب عبدالقاهرجرجانی انعکاس دارد[۱۲]. تلخیصی هم ابن‌رشد از فن شعر ارسطو دارد، بنام کتاب‌الشعر، که در آن کوشیده است تا اقوال ارسطو را بر شعر عربی منطبق کند، و ازین بابت گرفتار خطاهای بسیار شده است[۱۳] در واقع این شرح ابن‌رشد را یک آلمانی بنام هرمان[13] درسال ۱۲۶۵ به‌زبان لاتینی نقل کرد، و ترجمهٔ دیگری هم در قرن چهاردهم در اسپانیا به‌وسیلهٔ مانتی‌نوس[14] نام از آن انتشار یافت‌که‌کمترین حاصل آنها آشنایی دنیای اسکولاستیك اروپا بود با تعلیم ارسطو در باب فن شعر.

معهذا تأثیر و نفوذ فن شعر در زمینهٔ نقد ادبی در اروپا از عهد رنسانس شروع شد و از اواخر قرن پانزدهم که ترجمهٔ لاتینی جورجووالا[15] تمام محتوای کتاب ارسطو را در دسترس صاحبنظران نهاد (۱۴۹۸)، و دنیای رنسانس را برای دفاع از شعر و هنر، در مقابل اعتراضاتی که کلیسا و هواخواهان حکمت افلاطون بر ضرورت وجود شعر و فایدهٔ آن داشتند تا حدی مجهز کرد. البته هومانیستهای قرن شانزدهم نیز که اکثر افلاطونی مشرب بودند به‌فن شعر ارسطو علاقه‌ای نشان ندادند، فقط انتشار یک ترجمه و شرح لاتینی دیگر آن، به‌وسیلهٔ فرانچسکوروبرتلو (۱۵۴۸)شرحها و تفسیرهای تازه‌ای را بدنبال آورد که ارسطو را مورد توجه نقادان عهد رنسانس ساخت.این شرحها هم البته، غالباً از مفهوم واقعی تعلیم ارسطو دور بود،و در بعضی موارد قول ارسطو را به کلی درجهت مخالف آنچه‌ازروح کلام وی استنباط می‌شود تفسیر می کرد اما درهرحال، حیثیت واهمیتی به‌ارسطو واقوال‌او درقلمرو نقد ادبی بخشید.درحقیقت بعد ازشرح روبرتلو یک شرح قابل ذکر دیگرشرح و تفسیری بود که وین‌چنتسوماگی[16] در ۱۵۵۰ بر فن شعر نشر کرد.اما شرح‌وی برخلاف‌آنچه ازروح تعلیم ارسطو بر می‌آید،شعر وهنر رابه‌اخلاق مقید می کرد و بدینگونه وی،در عهد رنسانس، ارسطویی افلاطونی— نظیرآنچه حکمت اسکولاستیك تصویر می‌کرد— ساخت.این طرز تلقی در نزد مین‌تورنو هم که دو رساله در باب شعر و شاعری دارد محسوس است و البته او نیز مثل دانیه‌لو[17] که اولین رسالهٔ عهد رنسانس راجع به‌فن شعر ارسطو منسوب بدوست (۱۵۳۶) در عین‌حال در شرح و تفسیر فن شعر آراء حکیم یونانی را با بعضی

13. Hermann 14. Mantinus 15. Giorgio Valla 16. Maggi
17. Daniello

اقوال هوراس شاعر رومی به‌هم درآمیخته است. یک شارح دیگر عهد رنسانس که قاعدهٔ وحدتهای سه‌گانهٔ تراژدی، به‌عنوان یک اصل ارسطویی به‌تقریر و تفسیر او منسوب است عبارتست از کاستل‌وترو. شرح و تفسیری که وی بر فن شعر نوشت (۱۵۷۰) بنایش بر روشنگری عام‌پسندانه بود اما ترجمهٔ او غالباً سست و ضعیف، آگنده از تسامح و توسع، و احیاناً آمیخته به‌فضل فروشی و خودنمایی تلقی شد. در بین شارحان و نقادان عهد رنسانس که ذکر نام آنها درینجا ممکن نیست ذکری از فرانچسکوپاتریتسی[18] لازم است چرا که وی تجسم تمایلات ضدمشایی است—مخصوصاً در ادبیات. وی در رساله‌ای که تحت‌عنوان درباب فن شعر[19] نوشت نشان داد که ارسطو اقوال خود را فقط بر مطالعهٔ تراژدیهای یونان باستانی مبتنی کرده است و البته نمی‌توان از روی این اقوال برای تمام ادبیات قاعده ساخت. به‌علاوه آراء ارسطو را در باب شعر، هم برای ذوق عامه زیان بخش خواند وهم مخالف‌با روح تعلیم کلیسایی شمرد. دریک رسالهٔ دیگر، همین نظر را در باب تمام حکمت مشایی و ارسطویی اظهار کرد، و تمام آراء فلسفی وی را نامربوط، متناقض، و مخالف تعلیم کاتولیک اعلام نمود [۱٤].

با اینحال، و با وجود اعتراضات سختی که جوردانو برونو برارسطو و قواعد مأخوذ از فن شعر او داشت، ارسطو در ادبیات کلاسیک اروپا — خاصه فرانسه — نفوذ فوق‌العاده یافت. چنانکه فن شعر وی را، بعدها بمنزلهٔ بیانیه‌یی بلکه همچون «کتاب مقدسی» جهت مکتب کلاسیک تلقی کردند. یک مسألهٔ عمده در این مکتب مسألهٔ وحدتهای سه‌گانه بود، که در دنبال نشر عقاید شارحان ایتالیایی — خاصه کاستل وترو — در ادب کلاسیک اهمیت بسیار یافت و در محافل ادبی اروپا موضوع مشاجرات بسیار گشت.

البته ارسطو درین باره، جز در بارهٔ وحدت کردار (فصل ۸) اصراری نورزیده بود. در باب زمان فقط‌گفته بود (فصل ٥) که تراژدی سعی دارد تا ممکن هست به‌مدت یک دوره‌گردش آفتاب محدود بماند. دربارهٔ مکان هم فقط اشارت به‌این‌نکته داشت(فصل ۲٦) که تراژدی درمقایسه‌باحماسه وسعت‌و مجال کمتری دارد. به‌علاوه ارسطو، چنانکه شیوهٔ اوست وحدت را به‌منزلهٔ

18. F.Patrizzi 19. Della Poetica

یک ویژگی موجود در تراژدی نه یک قانون اجتناب ناپذیر در آن، تلقی می کرد. ملاحظات کاستل وترو و بعضی دیگر از شارحان و نقادان عهدرنسانس و بعد از آن به‌این نتیجه رسید که وحدت زمان و مکان هم در قول ارسطو هست و این هرسه وحدت یکدیگر ملازمت دارند. در ادبیات کلاسیک فرانسه تقریر قاعدهٔ مربوط به‌این وحدتهای سه‌گانه را به‌اسکالیژه[۲۰] منسوب می‌دارند، اما واقع آنست که او درین باب تصریحی ندارد و لیکن اصراری که در باب حقیقت نمائی[۲۱] داشته است این وحدتها را نیز براو الزام می کند. تقریر و تبیین این وحدتها ظاهراً اول بار در فرانسه به‌وسیلهٔ ژان‌دولاتای شد (۱۵۷۲) و بعدها، غلبهٔ اصول کلاسیک، قاعدهٔ وحدتها را حتی بر کورنی هم تحمیل کرد. معهذا، محدودیتی که از تسلیم به‌این اصول بر شاعر تحمیل میشد، همواره مورد اعتراض اذهان تسلیم گریز بود. توفیقی که شیکسپیر در ایجاد تراژدی‌های فوق‌العاده — بدون متابعت ازین قواعد — داشت، مخصوصاً در قرن روشنگری اذهان را برای سرپیچی از آن آماده می‌داشت. اما حتی در بحبوحهٔ قرن کلاسیک فرانسه مولیر می‌پرسید که نه آیا قاعدهٔ تمام قاعده‌ها در هنر آنست که خوشایند باشد؟ وی در نقد مکتب زنان، از زبان یک تن از اشخاص نمایش می‌گفت که وقتی من درست و حسابی غرق سرگرمی و تفریح خویش هستم دیگر از خود نمی‌پرسم که آیا قانونهای ارسطو بمن اجازه خواهد داد بخندم یا نه؟ کلام کنده[۲۲] هم معروف است که در باب یک تراژدی آبه‌دوبنیاک گفت: از آقای دوبنیاک متشکرم که به‌این خوبی از ارسطو پیروی کرده است اما ارسطو را نمی‌توانم ببخشم که چنین تراژدی بدی را به‌آقای دوبنیاک الهام کرده است. با اینهمه در طی مشاجراتی که در باب قواعد مربوط به‌ارسطو پیش می‌آمد احیاناً موافقان و مخالفان مکتب کلاسیک هر دو خود را به‌اصل تعلیم ارسطو منسوب می‌شمردند. از جمله، لسینگ نقاد و شاعر آلمانی که مکتب کلاسیک فرانسه و نفوذ آن را در آلمان بشدت انتقاد می کرد در عین حال فن شعر ارسطو را مثل اصول اقلیدس عاری از خطا می‌دانست و در درام نامهٔ هامبورگ[۲۳] می کوشید تا نشان دهد که هیچ درام واقعی ممکن

20. unités Scaligereennes 21: Verisimilitude 22. Condé
23. Hamburgische Dramaturgie

نیست از آنچه ارسطوگفته است تخلف کند و حتی شیکسپیر هم خود پیرو اصول واقعی ارسطوست. معهذا اعتراض قاطع و روشنی که برمکتب کلاسیک و اصول و قواعد منسوب به‌ارسطو وارد آمد در فرانسه که مهد مکتب کلاسیک اروپایی بود — به‌وسیلهٔ ویکتور هوگو و مکتب رمانتیک اظهار شد — مخصوصاً در مقدمهٔ کرمول، و ارنانی. اما این نیز کاری بود که سالها قبل ازهوگو در آلمان بوسیلهٔ ویلهلم شلگل (۱۸۰۱)، و در ایتالیا بوسیلهٔ مانزونی (۱۸۲۰) آغاز شده بود. در عین حال طعنه‌ای که مخالفان مکتب کلاسیک برارسطو داشتند سوء تفسیر و تقلیدگرایی پیروانش را آماج خویش داشت نه خود او را. در واقع اگر شاعران کلاسیک اروپا قرنها بعد از عهد ارسطو، لازم دیده بودند اقوالی را که او در باب ویژگیهای شعر یونانی عهد خویش در فن‌شعر به‌بیان آورده بود همچون قاعده‌ای لایزال و فرمانی تزلزل ناپذیر پیروی نمایند چه‌ایرادی بر او، و بر کتاب فن‌شعر او وارد میشد؟

باری فن شعر ارسطو بررغم افتادگیهایی که در آن هست، و با وجود نقصهایی که صاحبنظران ازکاستل‌وترو و پاتریتسی تا گوته وشیلر احیاناً در آن نشان داده‌اند، تأثیر فوق‌العاده‌ای در ادبیات و در نظریه‌های مربوط به‌نقد ادبی باقی‌گذاشته است که برای فرهنگ و تاریخ انسانی مغتنم است. به‌علاوه دربارهٔ هنر و شعر لااقل دو مشکل بسیارکهن را تا حدی رفع یا حل کرده است: اینکه ارزش اخلاقی را با ارزش زیبایی‌خلط نکنند، و اینکه شعر و هنر را تقلید و تصور محض از طبیعت تلقی ننمایند[۱۰] به‌علاوه، هر چند ارسطو در باب هنر و زیبائی نظریه مضبوط و مستقلی عرضه نکرد، روح تعلیم او مخصوصاً در رسالهٔ فن شعر نشان داد که هنر و زیبایی را می‌بایست امری مستقل تلقی کرد که نه فایدهٔ مادی در آن منظورست نه حتی فایدهٔ اخلاقی. تا وقتی هنر می‌تواند خود را شایسته چنین استقلالی نشان دهد، این رسالهٔ ارسطو می‌تواند برای‌هنرمند یک نقطهٔ اتکاء باشد و یک منشاء الهام.

٦ ترجمهٔ فن شعر

۱ـ درباب شعر و تقلید

سخن ما در باره شعر و انواع [۱] آن است، و اینکه خاصیت[۲] هریک از آن انواع چیست و افسانهٔ شعر را چگونه باید ساخت تا شعر[۳] خوب باشد، آنگاه سخن از اجزاء و از سایر اموری که به‌این بحث مربوط است‌خواهیم راند و با رعایت ترتیب طبیعی[٤] نخست از آن امری آغاز می کنیم که به‌حسب ترتیب مقدم هست. شعر حماسی و شعر تراژدی و همچنین شعر کمدی و نظم دیتی‌رامب[٥] و همچنین بخش عمدهٔ هنر نی زدن و چنگ نواختن[1] [٦] به‌طور کلی انواع تقلید[٧] به‌شمار می‌آیند. اما در عین‌حال در سه جهت با یکدیگر تفاوت دارند، زیرا یا وسایل تقلید در آنها مختلف‌است، یاموضوع متفاوت است و یا شیوهٔ تقلید در آنها تفاوت دارد[٨].

همان‌گونه که پاره‌ای مردم، بسیاری از چیزها را که از طریق صنعت و یا بر سبیل عادت، تصویر می کنند به‌وسیلهٔ الوان و نقوش تقلید می‌نمایند، و بعضی دیگر آن‌گونه چیزها را به‌وسیلهٔ اصوات تقلید می کنند، در هنرهای مذکور هم کار بر همین منوال است. تمام این هنرها چیزها را به‌وسیلهٔ ایقاع و لفظ و آهنگ تقلید می کنند. نهایت آنکه این وسایل راگاهی با هم جمع می‌دارند وگاه جدا از یکدیگر به کار می‌برند. چنانکه در نی زدن و چنگ نواختن و هنرهایی ازین‌گونه همچون هنر نواختن نی‌هایی که چند لوله دارد[۹]، تقلید تنها به‌وسیلهٔ آهنگ و ایقاع انجام می‌گردد. در صورتیکه رقص فقط به‌وسیله ایقاع، و بدون آهنگ انجام می‌پذیرد و سبب این امر آن است که رقاصان به‌مدد ایقاع هایی که اشکال رقص تعبیر و بیان آنهاست طبایع اشخاص و آنچه را آنها انجام می‌دهند یا از آن رنج می‌برند تقلید می‌نمایند.

اما آن‌گونه هنر که به‌وسیلهٔ لفظ، تقلید از امور می کند، خواه آن لفظ به‌صورت نثر باشد و خواه شعر، و آن شعر هم خواه مرکب باشد از انواع و خواه

1. L'epopée, La tragédie, La Comédie, Le dithyrambe, Le Jeu de La Flute, Le jeu de La Cithare

نوعی واحد باشد، تا به‌امروز نام خاصی ندارد[۱۰] وهیچ لفظ مشترکی نیست که آن را بتوان به‌طوریکسان، هم بر اداهای مقلدانه[۱۱]سوفرون[1] و کسنارک[2] اطلاق کرد و هم برمکالمات سقراط[۱۲]، یا اینکه هم برداستان‌هایی که در وزن ثلاثی[3] سروده می‌شود اطلاق نمود و هم براشعاری که در مراثی ساخته می‌شود[۱۳] و امثال آنها. الا آنکه مردم را عادت براین جاری است که بین نوع اشعار و اوزان آنها حکم به‌اتحاد می کنند و بدین ملاحظه بعضی‌گویندگان را مرثیه پرداز و بعضی را حماسه سرا نام می‌نهند اما لفظ شاعر را برهمه اطلاق می کنند. لیکن آنها را نه از بابت موضوع و ماهیت کارشان شاعر می‌خوانند، بلکه فقط از بابت وزنی که در سخنان خویش به کار می‌برند. چنانکه اگر کسی هم مطلبی از مقولهٔ علم طب یا حکمت طبیعی را به‌سخن موزون اداکند برسبیل عادت او را نیز شاعر می‌خوانند. در صورتیکه بین سخن هومر و سخن انباذ قلس[۱۴] جز در وزن هیچ شباهت نیست و ازین رو صواب آن است که ازین دو یکی را شاعر بخوانیم و آن دیگر را اگر حکیم طبیعی بخوانیم اولیتر است، و همچنین اگر کسی اثری به‌وجود بیاورد که از مقولهٔ تقلید باشد، و در آن تمام اوزان مختلف را بهم درآمیزد چنانکه خرمون[۱۵] منظومه کنتورس[4][۱۶] را ساخته است واوزان مختلف را در آن بهم آمیخته است[۱۶] باید او را نیز شاعر خواند. این‌هاست تفاوت‌هایی که در این امور باید در نظر گرفت. ازفنون و هنرها بعضی هم هستند که تمام وسایل سابق الذکر را، چون ایقاع و آواز و وزن به کار می‌برند. مثل اشعار دیتی رامب، نوموس[۱۷]، تراژدی و هم کمدی. الاآنکه بعضی ازین فنون، وسایل سه‌گانه مذکور را با هم به کار می‌برند و بعضی هریک را جداگانه.

۲ـ انواع شعر

کسانی که تقلید می کنند کارشان توصیف کردارهای اشخاص است و این اشخاص نیز به‌حکم ضرورت یا نیکانند یا بدان[۱۸] چون اختلاف در سیرت تقریباً همواره به‌همین دوگونه منتهی می‌شود از آنکه تفاوت مردم همه در

1. Sophron 2. Xénarque
3. Trimétre 4. Centaure

نیکوکاری و بدکاری است. اما کسانی راکه شاعران وصف می کنند یا از حیث سیرت آنها را برتر از آنچه هستند توصیف می کنند، یا فروتر از آنچه هستند و یا آنها را به‌حد میانه وصف می کنند و در این باب شاعران نظیر نقاشانند.

چنانکه پولی‌گنوت[۱۹]، فی‌المثل مردم را بهتر از آنچه در واقع هستند تصویر می کرد و پوزون[۲۰]، آنها را بدتر از آنچه هستند تصویر می‌نمود. اما دیونی سیوس[۲۱] آنها را به‌همان‌گونه، که در واقع چنان‌اند، نمایش می‌داد. ازین جا پیداست که هریکی از انواع تقلید که آنها را برشمردیم از همین جهات با یکدیگر تفاوت‌ها دارند و برحسب تفاوت موضوع با یکدیگر اختلاف پیدا کرده‌اند.

بدینگونه در رقص و در نی زدن و در چنگ نواختن نیز، همین تفاوت‌ها ممکن است پیش آید و همچنین در نثر و هم در شعری که با آوازهمراه نباشد. چنانکه هومر فی‌المثل اشخاص داستان خویش را برتر از آنچه هستند تصویر می‌نماید و کلیوفون[۲۲] آنها را چنانکه هستند تصویر می‌نماید. اما هگمون که از اهل ثاسوس[1] بوده است و اولین سازندهٔ اشعار پارودیا [۲۳] است، و و همچنین نیکوخارس[۲۴] سازندهٔ منظومه دییلیادهردو اشخاص داستان خویش را پست‌تر از آنچه هستند نمایش داده‌اند و این اختلاف در دیتی‌رامب و نوموس هم هست. چه، در این دوشیوه هم ممکن است مردم و اشخاص داستان به‌همان شیوه‌ای‌تصویر کرد که تیموثه[۲۵] وفیلوکس در تصویر سیکلوپ‌ها [۲۶] کرده‌اند، و همین تفاوت است که تراژدی را هم از کمدی جدا می کند، زیرا این یکی مردم را فروتر از آنچه هستند تصویر می کند و آن دیگر برتر و بالاتر.

۳ـ انواع تقلید

تفاوتی دیگر نیز بین این هنرها هست و آن مربوط است به‌شیوه‌ای که هریک از آنها در تقلید دارند. چون، شاعر در عین آنکه موضوع واحدی را با وسایل واحد و مشابه تقلید میکند، ممکن است آن را به‌صورت روایت از زبان دیگری

1. Hegemon de Thasos

نقل کند، چنانکه هومر کرده است. یا آنکه از زبان خودگوینده و بی‌مداخلهٔ شخص راوی آن را نقل نماید، و یا ممکن است که تمام اشخاص داستان را در حین حرکت و در حال عمل تصویر بنماید.

این هاست تفاوت‌های سه‌گانه‌ای که در انواع تقلید — چنانکه در آغاز سخن گفتیم— وجود دارد. تفاوت‌هایی که مربوط است به‌وسایط تقلید، به‌موضوع تقلید، و به‌شیوهٔ تقلید. بدین ترتیب، از یک نظر میتوان گفت سوفوکل[۲۷] و هومر هر دو یک نوع تقلید می کنند، چون موضوع تقلید هردو اعمال و اطوار اشخاصی است که برتر و بالاتر از ما هستند، و از جهت دیگر نیز میتوان‌گفت سوفوکل و اریستوفان[1] هردو یک نوع تقلید می کنند چون هردوشان اعمال و اطوار اشخاصی را تقلید می کنندکه در حال عمل و حرکت هستند.

به‌قول بعضی به‌همین سبب است که آثار اینها را درام خوانده‌اند، زیرا که اینها در آثار خویش اشخاصی را تقلید می کنندکه در حال عمل و حرکت هستند. برهمین نکته است که قوم دوریان[۲۸] تکیه می کنند و ادعا می‌نمایند که مخترع تراژدی و کمدی آنها بوده‌اند. اختراع کمدی را میگاریان[2] به‌خویش نسبت می‌دهند. هم آن جماعت از قوم مذکورکه در یونان ساکن‌اند این دعوی را دارند و معتقداندکه این فن در دوره‌ای که حکومت عامه به‌دست[۲۹] آنها بوده به‌وجود آمد و هم آن جماعت از میگاری‌ها که ساکن جزیره سیسیل[3] هستند و اپی کارم[۳۰]شاعر مدتی‌قبل‌از ظهور کیونیدس[۳۱] و ماگنس[۳۲] در بین آنها ظهور نمود این دعوی را دارند. اختراع تراژدی را هم بعضی از طوایف دوریان که ساکن پلوپونز[۳۳] هستند به‌خود نسبت می‌دهند. باری این جماعت، در اثبات دعوی خویش از شباهت الفاظ شاهد می‌آورند. اینها ادعا دارندکه دهکده را به‌زبان خویش کومه[4]می‌گویند در صورتیکه قوم آتیک آن را دموس[5] اصطلاح می کنند ازین‌جا نتیجه می‌گیرند که لفظ‌کومدیان از ریشه‌کومازیین[۳۴] به‌معنی بر پا کردن جشن و رقص و آوازمشتق نیست، ازین نکته مأخوذ است که چون آن جماعت —که سازندگان نخستین کمدی بوده‌اند— در شهرها مورد تحقیر بوده‌اند فقط درکومه، یعنی

1. Aristophane 2. Megariens
3. Sicile 4. Komai 5. Demos

دهکده‌ها تردد می‌نموده‌اند، همچنین حجت می‌آورند که لفظ حاکی ازفعل و عمل را آنها دران[1] می‌گویند — و لفظ درام از آن جاست — در صورتیکه مردم آتن برای آن معنی لفظ پراتیسن به کار می‌برند[۳۵].

در باب تعداد و کیفیت تفاوت‌هایی که در امر تقلید هست این قدر کفایت دارد.

۴- منشأ وانواع شعر

چنین به‌نظر می‌آید، که پیدایش شعر دو سبب داشته است، هر دو سبب طبیعی. یکی تقلید است که در آدمی غریزی است و هم از عهد کودکی ظاهر می‌شود و فرق انسان با سایر جانوران استعداد دارد چنانکه انسان معارف اولیهٔ خود را ازهمین طریق تقلید به‌دست می‌آورد وهمچنین همه مردم از تقلید لذت می‌برند.

شاهد این دعوی، اموری است که در عالم واقع جریان دارد. چه موجوداتی که چشم انسان از دیدار آنها ناراحت می‌شود، اگر آنها را خوب تصویر نمایند از مشاهدهٔ تصویر آنها لذت حاصل می‌شود. چنانکه تماشای صورت جانوران پست و هم تماشای صورت مردار سبب التذاذ نیز می‌شود.

سبب این است که دانش‌آموزی نیز خود لذتی دارد که مخصوص حکما و فلاسفه نیست بلکه سایر مردم نیز در این لذت شریک هستند. هر چند بهره‌ای که آنها ازین لذت دانش‌آموزی می برند بسیار نیست. از همین روست، که مشاهدهٔ تصاویری که شبیه اصل باشند موجب خوش‌آیندی می‌شود زیرا ما از مشاهده این تصاویر اطلاع و معرفت به‌احوال اصل آن صورت‌ها پیدا می کنیم و آنچه را در آن صورت‌ها بدان دلالت هست در-می‌یابیم[۳۶]. مثل اینکه‌گوییم این تصویر، صورت فلان است و اگر خود موضوع تصویر را پیش از آن هم هرگز ندیده باشیم، باز آن صورت نه‌از آن جهت که موضوع خود را تقلید می کند بلکه از آن لحاظ که در آن کمال‌صنعت به کار رفته، و یا از آن جهت که دارای رنگ دلپذیر هست و یا از جهاتی نظیر

1. Dran

و مشابه اینها، سبب خوشایندی خاطر ما می‌شود.

پس چون غریزهٔ تقلید و محاکات در نهاد ما طبیعی بود، چنانکه ذوق آهنگ و ایقاع به‌علاوه ذوق اوزان که نیز جز اجزاء ایقاع‌ها چیزی نیستند، کسانی که هم از آغاز امر در این‌گونه امور بیشتر استعداد داشتند اندک اندک پیشتر رفتند و به بدیهه‌گویی پرداختند و هم از بدیهه‌گویی آنها بود که شعر پدید آمد. آنگاه شعر، بروفق طبع و نهاد شاعران گونه‌گون گشت. آنها که طبع بلند داشتند افعال بزرگ و اعمال بزرگان را تصویر کردند و آنها که طبع‌شان پست و فرومایه بود به توصیف اعمال دونان و فرومایگان پرداختند. این دستهٔ اخیر هجویات سرودند و آن دستهٔ نخست، به‌نظم سرودهای دینی و ستایش‌ها دست زدند.

ازگویندگانی که پیش از هومر بوده‌اند، شعری از این نوع در دست نداریم هرچند احتمال دارد که پیش از او، بسیاری دیگر، شعرگفته باشند. اما از عهد هومر به‌بعد میتوان بعضی نمونه ها ازین نوع شعر ذکر کرد. چنانکه قطعهٔ شعر موسوم به مرگیتس[1] [۳۷] او ازین نوع است و همچنین اشعاری از همین نوع را می‌توان یاد آوری کرد که در آنها به مناسبت توافق با موضوع، وزنی را که معروف به ایامبو می‌باشد به‌کار برده‌اند. این گونه اشعار را تا هم امروز از آن جهت ایامبیك می‌گویند که آنها را برای هجو کردن یکدیگر به‌کار می‌برده‌اند. بنابراین شاعران قدیم، بعضی به‌اوزان هروئیک (= پهلوانی) شعر سرودند و بعضی باوزن ایامبیک.

هومر در نوع جدی و عالی شعر، گوینده‌ای توانا بود، نه فقط در فخامت و زیبایی شعر سرآمد شاعران شد بلکه ازین حیث هم که آثار خویش را قوت و تأثیری از آن‌گونه که شایستهٔ درام است می‌بخشید، برسایر شاعران مزیت داشت و به همان‌گونه نیز، اولین کس بود که راه و رسم کمدی را به‌شاعران بعد آموخت و هزل را که دیگران به‌صورت هجویات در می‌آوردند، او به‌صورت درام در آورد. زیرا که آن قطعه شعر او که موسوم است به‌مرگیتس نسبت به کمدی‌ها همان مقامی را دارد که ایلیاد و اودیسه اونسبت به‌آثار تراژدی دارد.

1. Margites

و چون تراژدی و کمدی پدید آمد، شاعران هریک بروفق طبع و مذاق خویش یکی ازین دو شیوه را پیش‌گرفتند، بعضی به‌جای آنکه شعر ایامبیك بسرایند سرایندهٔ کمدی شدند و برخی به‌جای آنکه شعر هرویيك بگویند گویندهٔ تراژدی گشتند. زیرا این فنون ادبی که تازه پدید آمده بود ازانواع سابق برتر و پسندیده‌تر بود.

بحث در اینکه آیا، تراژدی از لحاظ اجزاء خویش به‌کمال ممکن رسیده است یا نه و تحقیق در این باب در حد خویش و یا به‌اعتبار امکان نمایش، خود مسألهٔ دیگری است. البته تراژدی در اصل از بدیهه‌گویی به‌وجود آمد، همچنان که کمدی نیز از همین امر نشأت یافته بود، به‌طوری که اولی ازاشعارسرایندگان دیتی‌رامب پدید آمد و دومی مبدء ظهورش ترانه‌های فالیك[۳۸] بود که هنوز در بعضی بلاد متداول است. باری تراژدی اندك‌اندك‌با اجزاء خاص‌خویش‌توسعه یافت، و بعد از تبدلات بسیار، صورت نهایی را که مقتضی طبیعی آن بود، یافت و دیگر به‌همان حال باقی ماند.

اول اشیل[1] تعداد بازیگران را از یکی به‌دوتا رسانید و در عین حال از اهمیت‌گروه خنیاگران کاست و برای‌گفت وگو اهمیت بیشتر قایل شد سپس سوفوکل شمارهٔ بازیگران را به‌سه نفر بالابرد و بفرمود تا صحنهٔ نمایش را نقاشی بنمایند

از آن پس تراژدی افسانه‌های ساده وکوتاهی را که جهت مضمون آن متداول بود کنارنهاد و طول و تفصیلی یافت، همچنین زبان شوخ ولطیفی را که به‌سبب اشتمال برمضامین ساتیریك[۳۹]از قدیم در آن به‌کار میرفت، ترك کرد به‌دنبال آن وقار و جلالی به‌دست آورد. از جهت وزن نیز به‌جای وزن رباعی تروکائیك[۴۰] وزن ثلاثی ایامبیك[۴۱] در آن متداول‌گشت. وزن رباعی‌هم که در آغاز به‌کار می‌رفت سببش آن بود که در آن زمان شعر تراژدی جنبهٔ ساتیریك داشت وبه‌رقص نزدیك بود اما وقتی، لحن و طرز مکالمه درآن وارد گشت طبیعت خودش مناسب‌ترین وزنی را که شایستهٔ آن بود به‌وی القاء کرد. زیرا ازتمام‌اوزان، وزن ثلاثی ایامبیك بیشتر بالحن مکالمه سازگاراست، وشاهد صدق این دعوی آن است که در محاورات عادی ما وزن ثلاثی ایامبی مکرر

1. Eschyle

به‌کار می‌رود. در صورتیکه وزن سداسی[1] را خیلی به‌ندرت، و آن هم فقط در مواقعی که از سیاق محاوره و مکالمه خارج شده باشیم استعمال می کنیم.

تعداد حوادث ضمنی و همچنین تعداد اجزاء دیگر تراژدی نیز که محسنات و پیرایه‌ها[2] به‌شمار می‌آمدند، البته اندک‌اندک افزونی یافت. اما در باب این امور باید به‌همین اندازه اکتفا کرد، زیرا بحث و تحقیق در باب هریک از آنها سخن را به‌درازا خواهد کشاند.

۵ـ کمدی، تراژدی، حماسی

اما کمدی، چنانکه گفتیم، تقلید است از اطوار و اخلاق زشت، نه اینکه تقلید بدترین صفات انسان باشد، بلکه فقط تقلید اطوار شرم آوری است که موجب ریشخند و استهزاء می‌شود.[۴۲] آنچه موجب ریشخند واستهزاء میشود نیز امری است که در آن عیب و زشتی هست اما از آن عیب و زشتی گزندی به کسی نمی‌رسد[۴۳]. چنانکه آن نقاب‌ها که بازیگران از روی هزل و شوخی برچهره می گذارند، زشت و ناهنجار هست اما به‌کسی آزار نمی‌رساند.

دگرگونی‌هایی که برتراژدی روی داده است و همچنین نام کسانی که تراژدی نوشته‌اند، برما نامعلوم نیست، اما کمدی به‌سبب آنکه چندان قدری نداشته است مبدء پیدایش آن برما پوشیده مانده است و این بی‌اعتنایی به‌کمدی چندان بود که آرکونت[۴۴] تا این اواخر برای کمدی‌گروه خاصی از سرایندگان تعیین نمی کرد، و پیش از این ها تعداد این‌گروه درکمدی، بسته به‌میل داوطلبان بود. فقط از وقتی که کمدی صورت خاص خود راگرفت، نام شاعرانی که کارشان کمدی بود در بین مردم شهرت یافت اما باز این نکته، که نقاب‌ها[۴۵] و پیش‌گفتارها[۴۶] یا تعداد بازیگران کمدی و اینگونه امور را اول بار چه‌کسی ایجاد کرده است برما معلوم نیست. جزاینکه فکر افسانه پردازی کمدی به‌اپیکارم[۴۷] و فورمیس[۴۸] منتهی می‌شود. این فکر نخست در سیسیل پدید آمد و در آتن، کراتس[۴۹] اولین کس بود که

1. Hexamétre 2. Embellissements

شیوهٔ ایامبیک را رها کرد و در صدد تألیف افسانه‌ها و مضامین عمومی بی‌آنکه نظر به‌شخص معین داشته باشد برآمد.

اما حماسه، مشابهتی که با تراژدی دارد، فقط در این است که آن نیز یک نوع تقلید است که به‌وسیلهٔ وزن، از احوال و اطوار مردمان بزرگ وجدی انجام میشود. لیکن اختلاف آن با تراژدی ازین بابت است که همواره وزن واحدی دارد، و شیوهٔ بیان آن نیز برخلاف تراژدی نقل و روایت است. همچنین از حیث طول مدت نیز بین این دو تفاوت هست. چون تراژدی سعی دارد که تا ممکن است به‌مدت یک دوره آفتاب محدود بماند و یا اندکی از آن تجاوز کند[۵۰]، در صورتیکه حماسه از لحاظ زمان محدود نیست. پس، ازین حیث نیز بین آنها تفاوت هست هرچند در آغاز حال، شاعران نه در تراژدی مقید به‌زمان بودند و نه درحماسه بدان تقیدی داشتند. لیکن اجزاء و عناصری که در ترکیب این هردو فن داخل است. بعضی بین هردو مشترک است و برخی مخصوص تراژدی است. ازین رو هرکس بتواند در تراژدی بین نیک و بد آن فرق بگذارد در حماسه نیز می‌تواند نیک و بد را بشناسد و فرق بگذارد. چون عناصر و اجزایی که در حماسه هست در تراژدی هم موجود است در صورتیکه عناصر و اجزاء تراژدی در حماسه وجود ندارد[۵۱]. در باب تقلید و به‌وسیلهٔ وزن سداسی، و نیز در باب کمدی، ازین پس سخن خواهیم گفت.

۶- تعریف تراژدی

اکنون سخن در باب تراژدی گوییم و تعریف جوهر و ماهیت آن را از آنچه در سابق گفته شده است بیرون آوریم.

پس تراژدی تقلید است از کار و کرداری شگرف و تمام دارای درازی و اندازه‌ای معین، به‌وسیلهٔ کلامی به‌انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها نیز هریک به‌حسب اختلاف اجزاء مختلف، و این تقلید به‌وسیلهٔ کردار اشخاص تمام می‌گردد، نه اینکه به‌واسطهٔ نقل و روایت انجام پذیرد و شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تزکیهٔ نفس انسان ازین عواطف و انفعالات گردد[۵۲]

و قصد من ازکلامی به‌انواع زینت‌ها آراسته آن سخن است که در وی ایقاع و آهنگ و آواز باشد. و مرادم از آنکه گفتم «... آن زینت‌ها هریک به‌حسب اختلاف اجزاء مختلف باشد» آن است که بعضی اجزاء فقط به‌وسیلهٔ وزن ساخته شود، و بعضی دیگر به‌وسیلهٔ آواز.

چون تقلید در تراژدی به‌وسیلهٔ کردار اشخاص که نمایش می‌دهند تمام می‌گردد، پس به‌حکم ضرورت می‌توان اجزاء تراژدی را عبارت دانست از ترتیب منظرهٔ نمایش، و سپس آواز وگفتار زیرا این امور وسایطی هستندکه تقلید در تراژدی بدانها تمام می‌شود. مقصود من از گفتار همان ترکیب کردن و بهم آمیختن اوزان است اما مراد از آواز خود به‌درستی آشکار است.

از طرف دیگر چون مطلب عبارت است از تقلید کردار و البته کردار هم لازمه‌اش وجود اشخاص است که کردار از آنها سر می‌زند، ناچار این اشخاص را سیرت‌ها و یا اندیشه‌هایی مخصوص خویش است و در واقع، کردارها و افعال مردم را از همین موارد اختلاف می‌توان شناخت و دو علت طبیعی در کار هست که بدانها کردارها و افعال تشخیص و تحدید می‌شوند، یکی عبارت از اندیشه است وآن دیگر عبارتست ازسیرت یا خصلت وهمین افعال و کردارهاست که سبب کامیابی یا ناکامی می‌گردد. اما تقلید کردار همان افسانهٔ مضمون است. از افسانهٔ مضمون همان ترکیب و تألیف افعال و کردارهایی مقصوداست[1] که انجام پذیرفته است ومراد از خصلت و سیرت‌آن امور و اوصافی است، که وقتی اشخاص را می‌بینیم که کاری انجام می‌دهند، آنها را بدان اوصاف متصف می‌سازیم. و مقصود از اندیشه هم تمام آن چیزهاست که اشخاص داستان جهت اثبات امری یا بیان مطلبی می‌گویند.

پس به‌حکم ضرورت، در تراژدی شش جزء وجود دارد، که تراژدی از آنها ترکیب می‌یابد و ماهیت آن، بدان شش چیز حاصل می‌گردد. آن شش چیز عبارتند از: افسانهٔ مضمون، سیرت، گفتار، اندیشه، منظر نمایش و آواز، و تقلید متضمن دو جزء ازین اجزاء ششگانه است، شیوهٔ تقلید متضمن یک جزء است و موضوع تقلید هم متضمن سه جزء از این اجزاء ششگانه است و جز اینها دیگر چیزی نیست. تمام شاعران هم این اجزاء را به کار برده‌اند زیرا تمام تراژدی‌ها

1. Les Actions

یکسان دارای منظرهٔ نمایش، خصلت و سیرت اشخاص نمایش، و افسانهٔ مضمون وگفتار، آواز، و اندیشه می‌باشند.

مهم‌ترین این اجزاء ترکیب کردن و بهم در آمیختن افعال است زیرا تراژدی تقلید مردمان نیست، بلکه تقلید کردار و زندگی و سعادت و شقاوت است، و سعادت و شقاوت نیز، هردو از نتایج و آثار کردار می‌باشند وغایت و هدف حیات کیفیت عمل است نه کیفیت وجود، و مردمان به‌سبب سیرت و خصلتی که دارند مردمان‌اند اما سعادت یا شقاوتی که بدانها نسبت می‌دهند به‌سبب کردارها و افعال آنهاست. بنابراین اشخاص [که در صحنه بازی می‌کنند] از آنچه نمایش می‌دهند، قصدشان تقلید سیرت و خصلت اشخاص داستان نیست بلکه خود به‌سبب افعال و کرداری که انجام می‌دهند و دارند بدان سیرت و خصلت منسوب می‌شوند و یا به‌عبارت دیگر آن سیرت و خصلت که بدانها منسوب می‌گردد نتیجهٔ کردارهای آنهاست. به‌طوری که در تراژدی آنچه غایت شمرده می‌شود همان افعال و افسانهٔ مضمون است، و البته در هرامری، عمده غایت آن امر است. ازین‌ها گذشته، تراژدی بدون فعل به‌وجود نمی‌پیوندد اما بدون اشتمال برخصلت و سیرت، تراژدی وجود یافته است. چنانکه تراژدی‌هایی که بیشتر شاعران متأخر پرداخته‌اند از تجسم دادن خصلت و سیرت خالی است در هرصورت نزد بسیاری از شاعران حال به‌همین منوال است. چنانکه در بین نقاشان نیز زیوکسیس [٥٤] نسبت به‌پولی‌گنت [٥٥] همین حال را دارد. چون پولی‌گنوت نقاشی است که در تصویر خصلت‌ها و سیرت‌ها مهارت دارد در صورتیکه زیوکسیس آثاری که دارد از اثر هرگونه خصلت و سیرتی به‌کلی خالی است.

و اگرکسی در ترکیب سخنانی که حکایت از اخلاق می‌کند رنج برد و سخنش هم به‌فخامت عبارت و جلالت فکر ممتاز باشد بدانچه از تراژدی مقصود و مطلوب است البته دسترس نمی‌یابد بلکه‌این مطلوب خویش را می‌تواند، تنها با یک تراژدی که از حیث عبارت و فکر ضعیف‌تر باشد و- لیکن مشتمل برافسانهٔ مضمون ومتضمن ترکیب کردن و بهم درآمیختن افعال باشد به‌دست آورد. گذشته ازین، منشأ لذت واقعی تماشاکنندهٔ تراژدی نیز، فقط در اجزاء افسانه و داستان است که عبارت باشد از آنچه دگرگونی و باز-

شناخت خوانده می‌شود.

دلیل دیگر براینکه افسانه و واقعه برسیرت و خصلت و هم برعبارت مقدم است، این است که شاعران تازه کار قبل از آنکه در ترکیب کردن و بهم درآمیختن کردارها، قدرت و مهارت به‌دست‌آورند در بیان عبارت و وصف سیرت و خصلت مهارت دارند، چنانکه بیشتر پیشینیان نیز همین حال را داشته‌اند.

پس مبدء و روح تراژدی، افسانه و داستان است و سیرت و خصلت در مرتبهٔ ثانی است. در نقاشی نیز کار به‌همین منوال است: چنانکه اگر نقاش زیباترین الوان را درهم بیامیزد بی‌آنکه هیچ طرحی از صورتی ترسیم نماید کار او از حیث منزلت و جمال به‌درجهٔ کار آنکس که طرحی منظم از صورتی رسم کرده است هرگز نمی‌رسد. بنابراین تراژدی عبارت است از تقلید افعال و کردارها اما به‌اعتبار همین تقلید افعال و کردارهاست که به‌تقلید کسانی هم که فعل از آنها سرمی‌زند می‌پردازد.

مرحلهٔ سوم مرحلهٔ اندیشه است[۵۶]، و مراد از آن قدرت دربازیافتن تعبیر و بیانی است که مقتضی حال ومناسب مقام باشد، و این همان امری است که در مورد القاء خطابات از شئون فن سیاست و بلاغت به‌شمار است[۵۷]. در واقع شاعران قدیم به‌اشخاص داستان خویش زبان و لغتی را منسوب می‌داشتند که لغت و زبان متداول در محاورات عادی بود. اما تازه‌کاران اشخاص داستان خویش را وامیدارند که به‌زبان و لغت خطباء و اهل بلاغت سخن بگویند[۵۸].

اما سیرت آن امری است که شیوهٔ رفتار یعنی همان طریقه‌ای را نشان می‌دهد که چون برای انسان مشکلی پیش آید آن طریقه را اختیار می‌کند و یا از آن طریقه اجتناب می‌نماید و به‌همین سبب در سخنانی که‌گوینده را در آن کمترین امکان اختیار طریقه یا اجتناب از طریقه‌ای نیست، هیچ اثر خصلت و سیرت وجود ندارد، اما اندیشه در هرسخن که دلالت بربودن یا نبودن چیزی می‌کند، یا به‌بیان فکری کلی می‌پردازد، وجود دارد.

چهارمین مرحله عبارت ازگفتار است، و مراد ازگفتار چنانکه پیش ازین گفته شد عبارت است از تبیین و بیان فکر به‌وسیلهٔ الفاظ، و البته صفات و مختصات آن، هم درآنچه به‌نظم نوشته‌می‌شودوهم در آنچه به‌نثر نوشته می‌شود

یکی است. در بین سایر اجزایی که تراژدی از آنها تألیف می‌شود آواز بردیگر اجزاء تقدم دارد. اما ترتیب منظرهٔ نمایش با وجود آنکه در عامه تأثیر بسیار دارد دورترین امور است از فن و کمتر از همه چیز دیگر به‌صناعت شعر تعلق دارد. زیرا که قوت و تأثیر تراژدی، حتی بدون وجود تماشاگران و بازیگران نیز باقی و برقرار است. از آن گذشته، در ترتیب منظرهٔ نمایش آنکس که کارش ترتیب دادن لباس و صحنه است مهارت و قدرتش از قدرت و مهارت شاعر بیشتر است.

۷ـ اندازهٔ کردار

اکنون که اجزاء تراژدی معلوم گشت، باید دید ترتیب وقایع در این اجزاء چگونه باید باشد. زیرا نکتهٔ نخستین ومطلب عمدهٔ تراژدی درحقیقت همین است. معلوم شد که تراژدی عبارت است از تقلید کردارهای تام[1] که اندازه‌ای معین داشته باشد و البته این قید اخیر برای آن است که این نیز ممکن هست که چیزی تام باشد اما اندازه[2] معینی نداشته باشد. امرتام امری‌است که آغاز[3] و واسطه[4] و نهایت[5] داشته باشد. آغاز امری است که به ذات خویش مستلزم آن نباشد که دنبال چیز دیگری آمده باشد اما در دنبال خود او امری هست که به‌حکم طبیعت وجود دارد و یا به‌وجود می‌آید[۵۰] اما پایان امری است که برعکس این یعنی برخلاف آغاز باشد و آن عبارت است از چیزی که به‌ذات خویش و به‌حکم طبیعت همیشه و یا در بیشتر اوقات، در دنبال چیز دیگر باشد اما در دنبال آن دیگری چیزی نباشد، میانه هم عبارت است از امری که به‌ذات خویش دنبال امر دیگر آید و همچنین امر دیگری در دنبال آن بیاید.

بنابراین افسانه‌هایی که مضمون تراژدی است برای اینکه به‌حسن تألیف موصوف باشند نباید تألیف آنها چنان باشد که بر حسب اتفاق و تصادف در یک جا آغازگردند و در جایی دیگر پایان یابند بلکه باید در آنهاشرایطی

1. Entiére, Complete 2. Etendue 3. Le commencement 4. Le Milieu
5. La fin

را که ذکر شد مراعات کرد. همچنین امر زیباخواه موجود زنده‌ای باشد و خواه چیزی باشد مرکب از اجزاء ناچار باید که بین اجزاء آن نظمی وجود داشته باشد و همچنین باید اندازه‌ای معین داشته باشد.چون، زیبایی شرطش داشتن اندازه‌ای معین و همچنین داشتن نظم است. به همین جهت موجود زنده اگر زیاده از حد کوچک باشد ممکن نیست که آنرا بتوان زیبا شمرد، زیرا چون چشم فرصت بسیار کوتاهی برای رویت آن دارد، به‌ادراکش نایل نمی‌گردد. همچنین اگر زیاده از حد بزرگ باشد، بر آن محیط نمی‌شود بلکه وحدت[1] و تمامیت[2] آن نیز از نظر بیننده مخفی و مستور می‌ماند. و این مورد وقتی پیش می‌آید که فی‌المثل جانوری فرض شود به‌درازی چندین هزار استاد[3].بنابراین همانگونه که اجسام و جانوران را اندازه‌ای معین از حیث بزرگی لازم است تا نظر برآن محیط تواند شد، در افسانه‌ای هم که مضمون تراژدی است کار بر همین‌گونه است و باید اندازهٔ آن، آنقدر باشد که برای حافظه فرا گرفتن آن به‌آسانی دست بدهد.

با این همه، تعیین آن اندازه‌ای از طول که برای تراژدی از لحاظ اقتضای مدت مسابقات و حوصله و صبر عامهٔ تماشائیان ضرورت دارد، امری است که دخلی به‌هنر شاعری ندارد[۶۰] اگر قرار می‌شد که در یک مسابقه صد تراژدی را نمایش دهند اندازهٔ هریک را ممکن بود به‌وسیلهٔ ساعت آبی تعیین کرد[۶۱] چنانکه بعضی گفته‌اند که در قدیم این کار را هم می‌کرده‌اند[۶۲] اما حد و اندازه‌ای که با طبیعت اشیاء موافق باشد این است که هر قدر طول و امتداد قصه بیشتر باشد، به‌شرط آنکه ادراک کل و تمام آن ممکن باشد زیبایی آن که از بزرگی ناشی می‌باشد افزون‌تر خواهد بود، و برای آنکه در این باب قاعده‌ای کلی به‌دست داده باشیم گوییم حد کافی در این مورد آن اندازه از مدت است که در طی آن یک سلسله از حوادث که بر حسب احتمال یا ضرورت در دنبالهٔ یکدیگر ممکن است بیایند، قهرمان داستان را، از شقاوت به‌سعادت و یا از سعادت به‌شقاوت بکشاند.

1. unité 2. Totalité 3. Staade=185m

۸ـ وحدت کردار

وحدت افسانه و داستان، آنگونه که بعضی پنداشته‌اند، بدان نیست که قهرمان آن افسانه شخص واحدی باشد زیرا که برشخص واحد حوادث بی‌شمار روی دهد که هرگز امر واحدی را تشکیل نمی‌دهند. همچنین ممکن است که از شخص واحد کردارهایی بسیار سرزند که آنهمه هرگز کردار واحدی نباشد. ازین رو، معلوم می‌شود که تمام آن شاعرانی که هرقل‌نامه‌ها[٦٣] وتزه‌نامه‌ها[٦٤] یا منظومه‌های دیگری ازین‌گونه پرداخته‌اند، به خطا رفته‌اند، زیرا که اینها گمان برده‌اند ازاینکه قهرمان داستان شخص‌واحدی، مثلا هرقل، باشد به‌حکم ضرورت لازم می‌آید که افسانه و داستان نیز چیز واحدی باشد.

اما هومر، که در هر چیز بر دیگران برتری دارد به‌سبب معرفتی که به‌اسرار فن داشته است ویا به‌سبب هوش و دهای خویش، در این مسأله نیز به‌راه درست رفته است و به‌نتیجهٔ صواب رسیده است. زیرا که او وقتی اودیسه را نظم کرده است جمیع حوادث زندگی اولیس را روایت نکرده است چنانکه این مطلب راکه اولیس درپارانس[٦٥] مجروح شده است و اینکه درهنگام لشکرکشی یونانیان خویشتن را به‌دیوانگی زده است روایت نکرده است. زیرا این دو حادثه ارتباط شان با یکدیگر ازآن‌گونه نیست که وقتی یکی روی داده باشدآن دیگری‌نیز به‌حکم ضرورت و یا به‌حکم احتمال روی دادنش لازم باشد.

باری درحقیقت، هومر درنظم اودیسه مدار کارخویش را برگرد کرداری واحدبه‌همان معنی که منظور ماست، قرار داده است ودر ایلیاد[٦٦] نیزهمین کار را کرده است.

بنابراین، همانگونه که در فنون دیگری که جنبهٔ تقلید دارند وحدت تقلید از وحدت موضوع ناشی می‌شود در افسانه هم حال بر همین‌گونه‌است، زیرا که افسانه تقلید کردارست، وآن کردار لازم است کرداری واحد و تمام باشدو تألیف‌اجزاء آن نیز طوری باشد که اگر یک جزء از آن اجزاء را جابه‌جا کنند و یا حذف نمایندترتیب کل بهم بخورد و متزلزل بشود چون آن امری که ممکن باشد آن را به‌چیزی بیافزایند و یا نیافزایند ودر هیچ یک از دو حال درآن‌چیز

تغییری آشکار پدید نیاید آن امر، جزیی از یک کل به‌شمار نتواند آمد.

۹ـ تاریخ وفلسفه

بنابراین از آنچه گفتیم، چنین بر می‌آید که کار شاعر آن نیست که امور را آن چنان که روی داده است به‌درستی نقل کند، بلکه کار او این است که امور را به‌آن نهج که ممکن هست اتفاق افتاده باشد روایت نماید[۶۷] و البته‌امور بعضی به‌حسب احتمال[1] ممکن هستند و بعضی دیگر به‌حسب ضرورت[2]. تفاوت بین مورخ و شاعر در این نیست که یکی روایت خود را در قالب شعر درآورده است و آن دیگر در قالب نثر، زیرا ممکن هست که تاریخ هرودت[۶۸] به‌رشته نظم درآید و لیکن با این همه آن کتاب همچنان تاریخ خواهد بود خواه نظم باشد و خواه نثر، تفاوت آن دو در این است که یکی ازآنها سخن از آنگونه حوادث می‌گوید که درواقع روی داده است و آن دیگر سخنش در باب وقایعی است که ممکن است روی بدهد. ازین رواست که شعر، فلسفی‌تر از تاریخ، ومقامش بالاتر از آن است[۶۹]. زیرا شعربیشتر حکایت از امر کلی می کند درصورتیکه تاریخ از امر جزیی حکایت دارد. مقصود از امر کلی در این مقام این است که شخصی‌چنین و چنان فلان کار یا فلان کار دیگر را به‌حکم احتمال و یا به‌حسب ضرورت در شرایط و احوالی خاص انجام می‌دهد و در شعر هدف همین است[۷۰] هر چند در آن برای اشخاص داستان هم اسم‌هایی ذکر می‌شود[۷۱] اما امر جزیی مثلا عبارت است ازکاری که شخص معینی، چون الکیبیادس[۷۲] کرده است یا ماجرایی که برای او اتفاق افتاده است.

در مورد کمدی، این امر از همان وهلهٔ اول روشن است زیرا که شاعران کمدی براشخاص نمایش هیچ نامی را به‌طور تصادف نمی‌گذارند الا بعد از آنکه افسانه داستان را ازکردارهایی ترتیب داده باشند که محتمل و نزدیک به‌حقیقت باشد و این خود درست به‌عکس کار شاعرانی است که شعر ایامبیک می‌سرایند و در باب افراد و اشخاص جزیی سخن می‌سرایند.

1. Vraisemblance 2. Nécessité

در تراژدی، شعرا بیشتر نام اشخاصی را انتخاب می کنند که وجودواقعی داشته‌اند و سبب این نکته هم این است که آنچه بدان می‌توان اعتقاد بست امری است که وقوعش ممکن باشد. پس اگر امری، هرگز روی نداده باشد، به‌آسانی نمی‌توان معتقد شد که وقوعش ممکن است. اما امری که بالفعل وقوع یافته است، دیگر ممکن بودن آن محل تردید نیست زیرا که اگر غیرممکن بود البته هرگز وقوع نمی‌یافت.

با این همه در بعضی تراژدی‌ها، یک یا دو نام بیشتر نیست که متعلق به‌اشخاص مشهور باشد، سایر اسماء دیگر مجعول است و در بعضی دیگر از تراژدی‌ها، حتی یک نام هم نیست که مربوط به‌اشخاص معروف باشد. چنانکه در- آنته[1] اثر آگاثون[۷۳] حال بدین‌گونه است و در این نمایش وقایع و اسماء تمام مجعول است این امر هم هیچ از دلربایی آن نکاسته است. ازین رو سببی ندارد که شاعر همواره دنبال داستان‌های سنتی[2] که تراژدی‌های ما جملگی بر آنها مبتنی است، برود حتی این امر کاری مضحک است. زیرا که داستانهای معروف تاریخ هم، جز برای عده‌ای محدود، معروف نیست اما تماشاییان دیگر نیز از آن داستان‌ها لذت می برند.

و ازین همه، معلوم می‌گردد که شاعر باید بیشتر سازندهٔ افسانه باشد تا سازندهٔ سخنان موزون، زیرا که شاعری وی به‌سبب آن است که تقلید می کند و البته تقلید کردارها است. اما البته اگر وی موضوع اثر خود را از وقایعی هم که بالفعل وقوع یافته است انتخاب کند، باز همچنان شاعر است زیرا هیچ مانعی ندارد که بعضی از وقایع، ذاتاً از جملهٔ امور محتمل الوقوع و ممکن باشند، به‌همین سبب آن کس که این امور را موضوع تألیف خویش قرار دهد شاعر محسوب است.

در بین افسانه‌ها یا حوادث ساده، آن دسته که حوادث تبعی[3] دیگری هم در طی آنها داخل می‌شود، از همه بدترند و مراد ازین افسانه‌ها آن است که توالی حوادث ضمنی در طی آنها، از روی قاعدهٔ احتمال و یا ضرورت نباشد. این‌گونه افسانه‌ها را شاعران کم‌مایه برای آن می‌سازند که مایهٔ هنری ندارند اما شاعران پر مایه هم که‌گاه ازین‌گونه قصه‌ها می‌پردازند، برای آن

1. Anthée 2. Fables traditionnelles 3. Episodes

است که حساب کار بازیگران نمایش را دارند، زیرا چون نمایشنامه‌هایی را برای مسابقات می‌سازند و افسانه‌ها را بیش از آنچه اقتضای موضوع است امتداد می‌دهند، غالباً ناچار می‌شوند توالی سلسلهٔ طبیعی حوادث را نیز به‌کلی بهم بزنند.

تقلید تراژدی، کافی نیست که فقط از کرداری تام باشد بلکه باید آنچه مورد تقلید واقع می‌شود، نیز موجب برانگیختن ترس و شفقت بشود. و این احوال، از همه بیشتر هنگامی دست می‌دهد که وقایع برخلاف انتظار روی دهد، و در عین‌حال نیز آن وقایع یکی از دیگری ناشی‌گردد، زیرا در این‌صورت جنبهٔ اعجاب و شگفتی آن وقایع بسی بیشتر خواهد بود تا اینکه در اثربخت و اتفاق روی داده باشد.

چون حتی وقایع و حوادثی هم که از روی تصادف و اتفاق روی داده است، وقتی بیشتر موجب اعجاب و شگفتی می‌شود که به‌ظاهر از روی عمد و قصد به‌نظر بیاید. چنانکه مجسمه می‌تیس[۷٤] در آرگوس[1] وقتی که در جشن عمومی از پایهٔ خویش افتاد، همان‌کس را به‌قتل آورد که سبب‌مرگ می‌تیس شده بود، و البته این‌گونه حوادث مجرد بخت و اتفاق به‌نظر نمی‌رسد، و بدین سبب افسانه‌هایی چنین بدون شک زیباتر هستند.

۱۰- کردار ساده و کردار مرکب

افسانه‌ها بعضی‌ساده[2] هستند و بعضی مرکب[3]. زیرا کردارهایی‌هم که افسانه‌ها تقلید آنها محسوب می‌شوند خود بیشک به‌همین‌گونه‌اند. از کردارها من آن چیزی را ساده می‌گویم که متصل و واحد، به‌همان معنی که‌گذشت، باشد و تبدل سرنوشت[۷۵] قهرمان داستان هم در آن بدون دگرگونی و بازشناخت پیش آید. و آن کرداری را مرکب می‌خوانم که تبدل و سرنوشت قهرمان در آن، به‌وسیلهٔ دگرگونی و بازشناخت و یا به‌وسیلهٔ هر دو انجام پذیرد و نیز لازم است که: از اصل و بنای خود افسانه پدید بیایند به‌نحوی که یا به‌حکم

1. Argos 2. Simple 3. Complexe

ضرورت و یا به‌حکم احتمال نتیجهٔ وقایع قبلی باشند. زیرا فرق است میان اینکه بعضی حوادث به‌سبب حوادث دیگری روی داده باشند. با آنکه فقط در دنبال آن حوادث روی داده باشند[۷۶].

۱۱- دگرگونی و بازشناخت

دگرگونی[۷۷] عبارت است از تبدل فعلی به‌ضد آن به‌نحوی که در سابق گفته شد و این، نیز به‌حکم ضرورت و یا برحسب احتمال پیش می‌آید. چنانکه در نمایشنامه ادیپوس[1]، فرستاده‌ای که فراز می‌آید گمان دارد، که در آمدنش سبب خشنودی ادیپوس می شود و او را از بابت مادر خویش آسوده خاطر می‌سازد.

اما وقتی آن فرستاده معلوم می‌دارد که وی کیست حالی دیگر پدید می‌آید[۷۸]. و در نمایشنامه‌ی لنسه[2] چون وی را برای کشته‌شدن آورند، و دانائوس[3] به‌قصد کشتن او به‌دنبالش آید، جریان وقایع به‌آنجا می‌انجامد که دانائوس کشته می‌شود و لنسه جان به‌سلامت می‌برد[۷۹].

اما بازشناخت، چنانکه از نام آن نیز بر می‌آید، انتقال است از ناشناخت به‌شناخت که سبب می‌شود میانهٔ کسانی که می‌بایست به‌سعادت یا شقاوت رسندکار از دوستی به‌دشمنی، یا از دشمنی به‌دوستی بکشد و خوش‌ترین بازشناخت آن است که با دگرگونی همراه باشد، از آنگونه که در نمایشنامهٔ ادیپوس یافت می‌شود. بازشناخت را انواع دیگر نیزهست، حتی موجودات بیجان نیز از هر نوعی که باشند، ممکن است به‌همین ترتیب بازشناخت گردند. همچنین از اینکه کاری معین را فلان شخص کرده است یا نکرده است، ممکن هست که بازشناخت حاصل گردد.

اما از انواع بازشناخت آنکه با افسانهٔ مضمون و با کردار بیشتر مناسبت دارد، همان است که پیش ازین گفته شد. زیرا این گونه بازشناخت است که‌وقتی مقرون با دگرگونی باشد، سبب برانگیختن شفقت یا ترس می‌شود. والبته

1. Oedipus 2. Lyncée 3. Danaos

تراژدی تقلید کردارهایی است که این گونه عواطف را برانگیزد. گذشته از آن، شقاوت و سعادت نیز بر نظایر این کردارها متوقف می باشد.

از آنجا که بازشناخت موضوعش اشخاص است، در بعضی موارد بدین گونه حاصل می شود که یک کس، دیگری را باز می شناسد و این وقتی است که یکی از دو طرف می داند، که طرف دیگر چه کسی است [۸۰]. مواردی هم هست که بازشناخت نسبت به هر دو طرف واقع می شود. چنانکه ایفی ژنی [۸۱] در اثر ارسال نامه از جانب اورست[1] بازشناخت شد. اما بازشناخت دیگری هم لازم بود تا اورست به وسیلهٔ ایفی ژنی شناخته شود [۸۲].

پس دو جزء عمدهٔ افسانه عبارت است از دگرگونی و بازشناخت. اما افسانه جزء دیگری هم دارد و آن عبارت است از واقعهٔ دردانگیز. واقعهٔ دردانگیز کرداری است که سبب هلاک یا موجب رنج گردد. مانند مرگ در صحنهٔ نمایش، شکنجه جراحات و نظایر آن. دربارهٔ دو جزء دیگر پیش ازین سخن رفت.

۱۲- اجزاء تراژدی

در باب عناصر و اجزایی که تراژدی باید از آنها تألیف گردد پیش ازین [۸۳] گفتگو رفت اما اگر طول و امتداد تراژدی، و همچنین اقسام جداگانه ای که تراژدی بدان تقسیم می شود مورد نظر باشد، اجزاء تراژدی بدین قرار خواهد بود: پیش گفتار[2]، واقعهٔ ضمنی[3]، مخرج[4]، آواز گروه خنیاگران، و این آواز که گروه خنیاگران می سرایند خود دو قسم است: راه[5] و مقام[6]. تراژدی ها نیز همه در این اقسام که ذکرشان گذشت مشترک اند اما آوازهایی که از صحنهٔ نمایش خوانند و مویه های نوحه سرایان[7] اختصاص به بعضی از تراژدی ها، دارند.

1. Orest 2. Prologue 3. Episode 4. Exode

۵. راه جهت لفظ parodos یونانی است که به معنی طریق و مجاز است، و در این جا مراد از آن آواز نخستین است که گروه خنیاگران چون به صحنه آیند خوانند. در ترجمه ابوبشر هم مجاز به کار رفته است.

۶. مقام جهت لفظ stasimon یونانی است که معنی آن ثابت و سنگین وراسخ است و مراد از آن در این جا، آوازی است که گروه خنیاگران نشسته خوانند.

7. Commoi

پیش‌گفتار جزیی است تام از تراژدی که قبل از ورودگروه خنیاگران‌قرار دارد. واقعهٔ ضمنی نیز جزیی است تام از تراژدی که بین دو آواز کامل از آوازهای‌گروه خنیاگران واقع می‌شود و مخرج جزیی است تام که دیگر آوازگروه خنیاگران در دنبال‌آن نمی‌آید.و از بین آوازهای‌گروه خنیاگران، «۱» اولین آوازست که‌گروه‌خنیاگران تغنی می کنند، و مقام آن نوع از آوازگروه خنیاگران‌است که نه‌متضمن اوزانی باشد که آناپستیک[۸٤] خوانده می‌شود و نه‌متضمن اوزانی که تروکاییک[۸۵] نام دارد. مویه نوحه‌سرایان هم مرثیه‌ای است که گروه خنیاگران و بازیگران نمایش با هم خوانند.

باری عناصر و اجزایی که تراژدی از آنها تألیف می‌گردد در سابق مذکورگشت اما اگر طول و امتداد تراژدی و همچنین اقسام جداگانه‌ای که تراژدی بدان اقسام تقسیم می‌گردد مورد نظر باشد، آن نیز عبارت از همین اجزاء است که هم‌اکنون ذکر آنهاگذشت.

۱۳ـ اوصاف افسانه مضمون

در تألیف افسانه‌ای که مضمون تراژدی است، کدام امور را باید وجههٔ نظر قرار داد، و ازکدام امور باید اجتناب کرد؟ و وسیلهٔ این امر را، که‌تراژدی بتواند آن تأثیری راکه خاص اوست داشته باشد، ازکجا میتوان به‌دست آورد؟ این مسأله است که اکنون مناسب است در دنبالهٔ آنچه پیش ازین‌گفته شد در اینجا مورد بحث قرارگیرد.

ازآنجاکه بنای تألیف افسانه در بدیع‌ترین انواع تراژدی لازم است که نه‌ساده بلکه مرکب باشد وگذشته ازآن واجب است که تراژدی از وقایعی تقلید کند که موجب برانگیختن ترس و شفقت‌گردد به‌جهت آنکه غرض وهدف ازتقلیدی که در این نوع موردنظرست‌همین مطلب است بنابراین، اولاً واضح است که نبایدهرگز درچنین افسانه‌ای نیکان ازسعادت به‌شقاوت بیفتند چونکه این امر ترس و شفقت را درتماشایی بر نمی‌انگیزد بلکه نفرت و رمیدگی را در وی سبب می‌شود، و همچنین نباید بدکاران از شقاوت به‌سعادت نایل آیند زیرا که این

امر نیز از طبیعت و اقتضای تراژدی بعید است و هیچ یک از شروطی را که در تراژدی مطلوب است تحقق نمی‌بخشد، نه عواطف انسانیت را بیدار می کند، نه حس شفقت و نه حس ترس را بر می‌انگیزد. همچنین نباید آن کس نیز که فرومایه و بدنهاد است، از سعادت به‌شقاوت دچار آید چون چنین امری، البته حس انسانیت را بر می‌انگیزد اما دیگر نه‌شفقت را بر می‌انگیزد ونه ترس را. زیرا آنچه مورد شفقت است کسی است که دچار شقاوتی شده است اما مستحق آن بدبختی نبوده است، وآنچه ترس را می‌انگیزد احوال کسی است که به‌خود ما شباهت دارد. پس موضوع شفقت، آدمی است که مستوجب شقاوتی که دچار آن شده است نیست و موضوع ترس، آدمی است که شبیه و مانند خودمان است. باری در آن حال که فرومایهٔ بدنهادی از سعادت به‌شقاوت دچار آید واقعه طوری نیست که بتواند شفقت و ترس را در وجود ما برانگیزد.

باقی می‌ماند، حال آن قهرمانی که وضع حالش در بین این دو وضع است. و این حال کسی است که در ذروهٔ فضیلت و عدالت نیست، اما افتادنش هم به‌حضیض شقاوت به‌سبب بی‌بهرگی او از فضیلت و عدالت نیست بلکه به جهت خطایی است که مرتکب شده و نیز حال و وضع آنگونه اشخاص است که در بین عامه شهرت و نعمت وافری دارند، مثل ادیپوس وتیست[۸۶] و دیگر نام‌آورانی که از این‌گونه دودمان‌ها باشند. پس افسانه برای آنکه خوب به‌نظر آید، باید ساده باشد نه‌اینکه آن‌گونه که بعضی گفته‌اند دوگانه باشد و همچنین باید که در آن، انتقال از سعادت به‌شقاوت باشد نه‌از شقاوت به‌سعادت و این دگرگونی هم به‌سبب پستی و فرومایگی طبع و نهاد قهرمان پیش نیامده‌باشد بلکه موجبش خطایی عظیم باشد که قهرمان داستان مرتکب آن شده باشد[۸۷]. نظیر آنچه گفتیم یا بهتر از آن، اما نه از آن بدتر وگواه صدق این سخن این است که: شاعران در اوایل عهد، از افسانه‌ها، بی‌هیچ تفاوت، هر چه دست می‌داد به‌نظم می کشیدند اما امروز، خوش‌ترین تراژدی آنها است که درباب سرگذشت عده‌ای اندک از خانواده‌های مشهور باشد وشامل سرگذشت کسانی چون الکمئون[۸۸]، ادیپوس، اورست، ملئاگر[۸۹]، تیست، تلف[۹۰]، و امثال آنهاست که بر آنها مصائبی روی داده است و یا خود آنها مصایب را سبب بوده‌اند.

بدین‌گونه، برای آنکه تراژدی‌ای که سازند بهترین تراژدی باشد باید آن را چنانکه قواعد فن اقتضا دارد بسازند.

این جاست خطای آن جماعت که بر اوری‌پید[1] انتقاد کرده‌اند که چرا در تراژدی‌های خویش به‌این شیوه رفته است و بیشتر تراژدی‌های خود را با فرجامی[2] دردانگیز تمام کرده است. اما حق آن است که این شیوه، چنانکه ما، گفتیم، خوب و درست است، و مهم‌ترین شاهد این سخن آن است که در هنگام نمایش و مسابقه‌ی عمومی، تراژدی‌هایی که ازین نوع است، اگر خوب پرداخته شده باشد، از دیگر تراژدی‌ها شناخته می‌شود و به همین جهت اوری‌پید، هرچند در بعضی موارد سخنش فاقد ایجاز بلیغ به‌نظر می‌آید[۹۱]، لیکن در هر حال در تألیف تراژدی سرآمد شاعران به‌شمار می‌رود.

نوع دوم در ترکیب وقایع که بعضی برای آن مقام اول را قایل‌اند چنان است که جریان حوادث در آن دو رویه باشد، چنانکه در اودیسه‌است، در آن نیکان و بدان را هر یک فرجامی دیگرگونه است. اما اینکه این‌گونه تراژدی را بعضی در مقام اول قرار داده‌اند، به‌سبب ضعف ادراک عامه است چون شاعران جانب ذوق عامه را نگه می‌دارند، و باب‌پسند آنها سخن‌می‌گویند اما لذتی که ازین شیوه حاصل می‌شود آن لذتی نیست که از تراژدی حاصل می‌گردد بلکه از نوع آن لذتی است که از کمدی حاصل می‌شود زیرا در کمدی، اشخاص داستان هر چند نیز در جریان داستان مثل اورست، و اژیسته[3] با یکدیگر دشمن خونی باشند، سرانجام کارشان به‌آنجا می کشد که با یکدیگر دوستان و یاران شوند و دیگر نه قاتلی در کار باشد و نه‌مقتولی.

۱۴- ترس و شفقت

ترس و شفقت ممکن است که از منظرهٔ نمایش حاصل‌گردد و همچنین ممکن است که از ترتیب حوادث پدید آید، و آنچه ازین طریق اخیر حاصل شود برتر است و البته کار شاعران بزرگ تواند بود. در واقع افسانه باید چنان تألیف

1. Euripide 2. Denouement 3. Egisthe

گردد که هر چند کسی نمایش آنرا نبیند همین که نقل و روایت آن را بشنود از آن وقایع بلرزد، و او را بر حال قهرمان داستان رحمت و شفقت آید. چنانکه این حال برای هرکس که قصهٔ ادیپوس را بر وی نقل کنند دست می‌دهد. اما همینکه بخواهند همین تأثیر را تنها از طریق صحنه آرایی به‌دست آرند، امری است که از شیوهٔ صنعت شاعری به‌دور است و چیزی جز وسایط و اسباب مادی لازم ندارد.

لیکن آنانکه میخواهند به وسیله صحنه‌آرایی در نمایش، نه ترس بلکه دهشت برانگیزند، کار آنها را با تراژدی ارتباطی نیست[۹۲] زیرا که تراژدی نمی‌خواهد هرگونه اثری را که ممکن باشد برانگیزد بلکه باید فقط اثری را که خاص تراژدی است پدیدآورد. و چون شاعر باید آن اثری را برانگیزد که ترس و شفقت و آن هم به‌وسیلهٔ تقلید باعث آن تواندگشت، پس آشکار است که این احوال باید از ترکیب حوادث حاصل آید.

اکنون ببینیم، در حوادثی که روی می‌دهد، کدام یک به‌طبع خویش باعث ترس می‌شود و کدام یک به‌طبع خویش سبب شفقت می‌گردد. البته این‌گونه حوادث به‌حکم ضرورت در بین کسانی روی می‌دهد که با یکدیگر دوست باشند یا دشمن، و یا خود نه‌دوست باشند ونه دشمن.

پس اگر کسی دشمن خویش را هلاک کند یا حتی درصدد هلاک او برآید این امر شفقت ما را بر نمی‌انگیزد، مگر در آن حد که نفس عمل خود به‌ضرورت سبب تحریک شفقت است. همچنین است حال، وقتی که کار بین کسانی باشد که نه دوست باشند نه‌دشمن. اما، مواردی هم هست، که این‌گونه حوادث فجیع بین کسانی که با یکدیگر دوستی دارند روی می‌دهد، مثل اینکه برادر برادری را یا پسر پدر را به‌هلاکت می‌رساند یا مادر فرزند را و یا فرزند مادر را هلاک می کند و یا هر یک ازین ها نسبت به‌دیگر کس درصدد ارتکاب جنایتی دیگر ازین‌گونه بر می‌آید و البته این‌گونه موارد است که شاعر آنها را برای موضوع تراژدی باید بجوید و برگزیند.

اما داستان‌های سنتی را البته نمی‌توان تغییر داد و در آنها دست‌برد. مقصود این است که فی‌المثل، کلی‌تمنستر[۹۳] را باید که اورست هلاک کند و اری‌فیل[۹۴] را الکمئون به‌قتل رساند. اما البته بر شاعر واجب است که در

داستان‌های سنتی تتبع کافی به‌جا آورد تا بتواند آنها را به‌وجه مناسب وشایسته به‌کار برد و آنچه مراد ما از به‌کار بردن داستان‌های سنتی بر وجه مناسب و شایسته است ذکرش به‌زودی خواهد آمد.

کردار، ممکن است بر حسب آنچه از آثار شاعران قدیم بر می‌آید وقوعش در حالی باشد که کنندگان آن کردار، از روی علم آن را به‌جای آورند، چنانکه اوری‌پید در یک نمایشنامهٔ خود، مده[۹۵] را در جایی نشان می‌دهد که فرزندان خود را هلاک می کند. همچنین ممکن است که اشخاص درحق یکدگر کار ناروایی مرتکب شوند، لیکن نادانسته آن را ارتکاب کنند و بعدها پیوند خویشاوندی را دریابند و ناروایی کار خویش را بازشناسند، چنانکه برای ادیپوس در داستان سوفوکل چنین کاری پیش آمد. اما در آن نمایشنامه شخص کارناروایی را که به‌جای آورده است در خارج از نمایش انجام داده است. ولیکن گاه نیز اتفاق می‌افتد که آن کار ناروا را، به‌جای آورندهٔ آن، در همان نمایش به‌جای‌آورد. چنانکه الکمئون در نمایشنامه‌ای که آستی‌داماس[۹۶] تألیف کرده است و نیز تلگونوس[۹۷] در نمایشنامه موسوم به اولیس مجروح همین کاررا کرده‌اند.

حالت سومی هم ممکن است که پیش بیاید و آن این است که شخص در همان لحظه‌ای که نزدیک است نادانسته مرتکب خطایی شود که قابل جبران نباشد، قبل از ارتکاب، بر خطای خویش واقف گردد. اما دیگر به‌جز این حالات سه‌گانه حالت دیگری وجود ندارد، زیرا به‌حکم ضرورت انسان یا کاری را انجام می‌دهد یا انجام نمی‌دهد و آن نیز یا از روی آگاهی و دانستگی است و یا از روی نادانی و ناآگاهی.

در بین این حالات، آنجا که شخص دانسته در صدد ارتکاب کاری ناروا بر می‌آید اما مرتکب آن نمی‌شود، کمتر از سایر حالات مطلوب است. چون نفرت را سبب می‌شود، اما طبع و حال تراژدی را ندارد به‌سبب آنکه فاجعه‌ای واقع نمی‌شود ازین رو هیچ شاعری چنین حالی را عرضه نمی کند و یا لااقل چنین وضعی را جز به‌ندرت در آثار شعرا نمی‌توان یافت. چنین است حال همون[1] نسبت به کرئون[2] در نمایشنامهٔ آنتی‌گون[۹۸]. درجهٔ بعد حالتی است که در آن کردار به‌جای آورده می‌شود و واقعه وقوع می‌یابد. اما از همه بهتر آن است که شخص نادانسته

1. Hemon 2. Creon

مرتکب عملی شود، و بعد از ارتکابش بر آن خطای خویش واقف گردد. زیرا که در این حال، دیگر آن عمل و کردار سبب نفرت و اشمئزاز نمی‌شود، و بازشناخت هم که بعد از ارتکاب عمل حاصل می‌شود سبب می‌گردد که تماشایی یا خواننده ناگهان پی به‌حقیقت حال ببرد. در بین تمام این حالات، حالت آخرین که حالت سوم است از سایر حالات بهتر است و آن حالتی است که برای مروپ[۹۹] پیش می‌آید در نمایشنامه کرسفونت[1] که مروپ در صدد قتل فرزند خویش بر می‌آید اما چون او را به‌جا می‌آورد و باز می‌شناسد که کیست از کشتنش در می‌گذرد. در نمایشنامهٔ ایفی‌ژنی در توری نیز همین وضع برای خواهر نسبت به‌برادر خویش پیش می‌آید، همچنین در هله[۱۰۰] بازشناخت در هنگامی روی می‌دهد که فرزند می‌خواهد مادر خویش را به‌دشمن تسلیم کند.

به‌همین سبب است که تراژدی‌ها، چنانکه سابق گفته شد، جز باسرگذشت عدهٔ قلیلی از خاندان‌های مشهور سروکار ندارند. شعرا البته در طلب موضوعهای دیگر کوشیده‌اند، اما فقط برحسب بخت و اتفاق نه به‌سبب مهارت و قدرت خویش بوده است که آنها در بعضی افسانه‌ها مواردی را که مناسب موضوع تراژدی است یافته‌اند. باری در باب تألیف وقایع و کیفیت افسانه‌هایی که مضمون تراژدی است آنچه در این جا گفته آمد کافی به‌نظر می‌رسد.

۱۵ـ سیرت اشخاص داستان

در باب سیرت در اشخاص تراژدی چهار نکته است که باید مورد توجه قرارگیرد. یکی که درجه اول است این است که سیرت‌ها باید پسندیده باشد. شخص وقتی دارای سیرت خاص محسوب می‌شود، که مطابق آنچه در سابق اشارت رفت اقوال و اطوار او حکایت از رفتاری سنجیده بنماید، و البته چنانچه این رفتار پسندیده هم باشد، گویند سیرت اوپسندیده است، و سیرت پسندیده در هر طبقه از طبقات اشخاص ممکن هست که یافت شود. بنابراین زن نیز ممکن است دارای سیرت خوب باشد و همچنین بنده نیز ممکن

1. Cresphonte

است دارای سیرت پسندیده باشد. هر چند شاید زن از حیث مرتبت از مرد پست‌تر آفریده شده باشد و نیز هر چند که بنده موجودی پست و فرومایه آفریده شده است. نکتهٔ دوم عبارت است از مناسبت[1]. بنابر این، هر چند ممکن است که اشخاص داستان به‌سیرت مردانگی موصوف گردند اما با طبیعت و سرشت زن هیچ مناسب نیست که بدین سیرت موصوف بشود.

نکتهٔ سوم مشابهت با اصل است، و این امر البته به کلی غیر از خوب بودن سیرت و مناسب بودن اخلاق است که در فوق بدان اشارت رفت.

نکتهٔ چهارم ثبات در سیرت است. چنانکه هر چند شخص که موضوع تقلید شاعر است خود فاقد سیرتی ثابت باشد و در واقع سیرتی هم که بدو درطی داستان نسبت داده شده است همین بی‌ثباتی خلق وخوی او باشد، باز لازم‌است که در این بی‌ثباتی لااقل ثابت و پایدار باشد.

نمونهٔ سیرتی که بدون ضرورت پست و ناپسند آمده است، منلاس[2] را می‌توان ذکر کرد، در نمایشنامهٔ اورست[۱۰۱] نمونهٔ سیرت و خویی که فاقد مناسبت باشد سیرت و خویی است که به‌اولیس نسبت داده شده است، آنجا که در نمایشنامهٔ سیلا، ندبه ومویه می کند[۱۰۲] و همین حال را دارد، سخنانی که منه‌لیپ[3] می‌گوید[۱۰۳]. برای نمونهٔ عدم ثبات می‌توان ایفی‌ژنی را در اولی[4] ذکر کرد زیرا ایفی‌ژنی که آنجا در حال زاری دیده می‌شود هیچ شباهتی با سیرت و خویی که در باقی نمایشنامه بدو نسبت داده شده است ندارد.

پس، در سیرت و خوی اشخاص داستان و همچنین در تألیف وقایع لازم است همواره توجه شود به‌این که آن سیرت‌ها یا ضروری باشند و یا نزدیک به‌حقیقت، و یا محتمل. به‌نحوی که، شخصی که موضوع داستان است،گفتار و رفتاری که دارد جملگی به‌اقتضای ضرورت یا به‌حکم احتمال باشد، و در توالی حوادث داستان نیز باید همین نکته رعایت شود.

بنابراین، واضح است که فرجام داستان‌ها می‌بایست از خود داستان برآید. نه‌اینکه مثل نمایشنامهٔ مده[۱۰۴] و مثل ایلیاد آنجا که کشتی‌ها آهنگ مراجعت می کنند، مداخلهٔ خدایان در امور بشری قضایا را خاتمه‌دهد. بلکه بر عکس، واجب است که هرگز به‌مداخله‌دادن خدایان در حوادث و

1. Conformité 2. Ménelas 3. Menelippe 4. Iphigeniea Aulis

وقایع تشبث نشود الا در مورد حوادثی که در خارج از نمایشنامه جریان پیدا می‌کند، یا در مورد حوادثی که، قبل از حوادث مذکور در نمایشنامه واقع شده است و اطلاع و وقوف بر آن حوادث از حوصلهٔ وسع و طاقت انسان بیرون است. یا در مورد حوادثی که، بعد از حوادث مذکور در نمایشنامه روی داده است، و پیشگویی و آگهی از آن نیز ضرورت داشته است و این نیز به‌جهت آن است که ما برای خدایان، قدرت اطلاع و امکان رؤیت تمام امور را قایلیم، و واجب است که در وقایع نیز هیچ امر غیر معقولی درکار نباشد، و اگر هم چیزی ازین مقوله درکار باشد آن چیز باید در خارج از حوادث تراژدی روی داده باشد. چنانکه در ادیپوس اثر سوفوکل کار بر همین‌گونه است، و چون تراژدی عبارت است از تقلید کسانی که برتر از ما هستند، پس در این کار باید شیوهٔ نقاشان ماهر را پیش‌گرفت. زیرا این جماعت چون خواهند اصل چیزی را تقلید نمایند، تصویری سازند شبیه به‌اصل اما بهتر از آن. همچنین شاعر نیز باید، وقتی که میخواهد اعمال و اطوار کسانی را تقلید و تصویر کند که تندخو یا جبانند و یا نقصی ازین‌گونه در اخلاق‌شان‌هست آنها را چنانکه هستند تصویر کند اما همچنین، آنها را برجسته و ممتاز نشان دهد. مثال و نمونهٔ این امر، آشیل است در آثار آگاثون[1] و هومر. اینهاست اموری که باید همواره مورد نظر باشد، وگذشته ازین امور، هر امر دیگری نیز که غیر از نمایش باشد اما مربوط باشد به‌آن معانی که با فن شاعری ملازمه دارند، نیز باید مورد نظر قرار گیرد. زیرا در این امور نیز اتفاق می‌افتد که خطا و اشتباه دست دهد. اما در این باب به‌قدر کفایت طی رساله‌هایی که انتشار یافته است[۱۰۵] سخن گفته شده است.

۱۶- اقسام بازشناخت

این که مراد از بازشناخت چیست؟ در سابق گفته شد. اما از انواع آن یکی آن نوع است که از تمام اقسام دیگر کمتر جنبهٔ هنری دارد، و مع هذا اکثر

1. Agathon

شاعران به‌سبب فقدان قوهٔ ابتکار بدان متوسل می‌گردند، و آن عبارت است از بازشناخت به‌وسیله نشانه‌های مریی. ازین نشانه‌های مریی بعضی موروثی هستند مثل آن صورت نیزه‌ای که فرزندان زمین [۱۰۶] بدان شناخته می‌شوند. یا آن ستارگان که کارسینوس[1] در تیست[2] آنها را نشانه قرار داده است[۱۰۷]. بعضی دیگر ازین نشانه‌های مریی مکتسب هستند و اینها نیز برخی نشانه‌هایی هستند که در بدن شخص می‌باشند مثل آثار زخم، و بعضی دیگر نشانه‌هایی هستند خارجی مثل گردن‌بند یا دست‌بند و یا مثل آن سبد که در تراژدی تیرو[۱۰۸] سبب بازشناخت می‌شود.

اما در بکار بردن همین نشانه‌ها نیز ممکن است درجات مهارت و تسلط مختلف و متفاوت باشد. چنانکه اولیس را زنی که پرستار او بوده است یک‌طور از روی آثار زخمی که داشته است باز می‌شناسد و چوپانان او از روی همان آثار زخم طورد یگری اورا به‌جای می‌آورند[۱۰۹]. درواقع جمیع آن بازشناخت‌هایی که در طی آنها نشانه‌ها از راه جستجو کردن و به‌قصد اطمینان یافتن مشهود می‌شود کمتر جنبهٔ هنری دارند، اما بازشناخت‌هایی از آن‌گونه که درمورد اولیس بدان هنگام که به‌حمام می‌رود صورت می‌گیرد، و به‌طور ناگهانی اما به‌طریقی معقول واقع می‌شود، البته بهتراند.

نوع دوم، آن بازشناخت‌هاست که به‌ذوق شاعر ابداع شده باشند و به‌همین سبب باز چندان ارزش هنری ندارند. چنانکه در نمایشنامهٔ ایفی‌ژنی برادرش اورست، بعد از آنکه خواهر خود را به‌جا می‌آورد، خود را به‌اوباز می‌شناساند. البته، ایفی‌ژنی به‌وسیلهٔ نامه‌ای شناخته می‌شود اما اورست با سخنانی که می‌گوید باز شناخته می‌شود[۱۱۰] و این البته، مطابق سلیقه و دلخواه شاعر صورت‌گرفته است نه‌موافق آنچه در اصل وقایع داستان بوده است این نوع نیز از حیث نقص نزدیک است به‌آنچه در سابق عیب آن گفته شد—زیرا که اورست ممکن بود نشانه‌های مریی و معینی هم داشته باشد. و مثال دیگر در این مورد آن بازشناخت است که به‌وسیلهٔ‌صدای دوک شده است—چنانکه در نمایشنامه تره[۱۱۱] اثر سوفوکل چنین است.

نوع سوم آن‌گونه بازشناخت است که با یادآوری حاصل می‌شود یعنی

1. Carcinos 2. Thyestes

دیدن چیزی یک احساس سابق را به‌خاطر آورد. نمونهٔ این، صحنه‌ای است که در نمایشنامهٔ قبرستان[1] اثر دیکه‌ئوژن [۱۱۲] است که چون مرد تصویر را می‌بیند به‌گریه می‌افتد. همچنین است سرگذشت السی‌نوئوس که اولیس چون صدای چنگ را می‌شنود گذشته را به‌خاطر می‌آورد و به‌گریه می‌افتد و بدین‌گونه است که اینها مورد بازشناخت واقع شده‌اند.

نوع چهارم آن بازشناخت است که از روی قیاس حاصل آید چنانکه در نمایشنامه کوئه‌فور قیاس بدین‌گونه ترتیب می‌شود که کسی شبیه من می‌آید، و شبیه من کسی نیست الا اورست، پس آنکه می‌آید اوست، و همین‌گونه است آن بازشناخت که پولوئیدوس[۱۱۳] سوفسطایی در مورد ایفی‌ژنی گمان کرده است. زیرا به‌قول او محتمل است که اورست هم پیش خود این طور قیاس نموده باشد که چون خواهرش قربانی شده است برای خود اوهم، همین واقعه پیش خواهد آمد، و در نمایشنامهٔ تیده[۱۱۴] که تئودکت تصنیف کرده است نیز تیده قیاس می‌کند که به امید یافتن فرزند آمده است اما خودش هم هلاک خواهد شد. نیز، همین‌گونه است آن صحنه که در فینه‌یید[۱۱۵] هست و در آنجا نیز زنان، به‌دیدن آن مکان سرانجام خویش را قیاس می‌کنند، زیراگمان می‌برند که چون آنها را در آن‌گذاشته بوده‌اند تا هلاک شوند، سرانجام نیز در همان مکان است که هلاک خواهند شد.

یک نوع بازشناخت دیگرهم هست که مبنای آن اعتماد شاعر است برقیاس کاذبی[2] که گمان می‌کند برای تماشاییان دست خواهد داد. چنانکه در نمایشنامهٔ اولیس رسول دروغین این مطلب هست که اولیس کمان را می‌تواند بشناسد در صورتیکه هیچکس دیگر جز او از عهدهٔ این کار برنمی‌آید. اما گمان اینکه به‌همین مختصر اولیس باز شناخته شده است، اعتمادی است که شاعر برقیاس کاذب کرده است[۱۱۶].

از تمام انواع، بهترین باز شناخت آن است که از خود حوادث حاصل آید زیرا شگفتی و اعجابی که در این حال حاصل می‌شود، به‌وسیلهٔ امور محتمل بوده است. مثل صحنه‌ای که در ادیپوس یا در ایفی‌ژنی اثر سوفوکل هست. زیرا این امر که ایفی‌ژنی خواسته باشد نامه‌ای به‌اورست بفرستد امری

1. Cypriens 2. Paralogisme

است محتمل. باری فقط اینهاست آن بازشناخت‌هایی که بدون امور مصنوعی، از قبیل نشانه‌ها وگردن بندها، حاصل تواندگشت اما آن بازشناخت‌هایی که به‌وسیله قیاس حاصل می‌شود البته ازحیث ارزش درمرحله‌ی پایین‌تر است.

۱۷- کیفیت تألیف تراژدی

ازطرف دیگر، شاعر باید در هنگام طرح و نظم افسانه و هم درموقع تألیف اثر هرقدر ممکن است خود را در جای تماشایی بگذارد. زیرا بارعایت این شیوه، چون تمام امور را به‌وضوح می‌بیند وگویی خود در جریان وقایع حاضر و ناظر می‌باشد، خواهد توانست آنچه را لازم و مناسب است بیاورد و ازآنچه با غرض و هدف او مغایرت دارد احترازکند. گواه این امر ایرادی است که برکارسینوس گرفته شده است زیرا وی، آمفیارائوس را درحالی نشان دادکه از دخمهٔ معبد به‌بیرون می‌آمد این امر که ناشی است ازاینکه شاعر قبلا آنرا پیش خود مجسم نکرده بود البته اگر برصحنه نمی‌آمد ممکن بود غرابتش از انظار مخفی بماند. اما چون به‌نمایش درآمد تماشاییان ناراحت شدند و نمایشنامه از اعتبار افتاد[۱۱۷].

درتألیف نیز شاعر باید، تا جایی که ممکن است وضع اشخاص و حرکات آنها را درپیش خود مجسم نماید. چون به‌حکم آنکه احوال طبیعی در همه یکسان است از بین شعرا کسانی قادرتر از دیگران محسوب می‌شوندکه خود تحت تأثیر و نفوذ عواطف و هیجانات واقعی باشند. چنانکه در واقع کسی می‌تواند حالت بدبختی و نومیدی را خوب و درست مجسم کندکه بدبختی و نومیدی او بتواند حقیقی جلوه کند وکسی می‌تواند حالت خشم و غضب را بهتر تعبیر و تمثیل نمایدکه قلب خود را از خشم و غضب لبریز تواند کرد.

ازین رو، فن شعر مناسب کسانی است‌که یا بطبع خویش ازین موهبت بهره‌مندند و یا قابلیت شور و هیجان بسیار دارند، چون درصورت اول می‌توانند به‌میل خویش درقالب هر شخص که خواهند درآیند و درصورت ثانی می‌توانندکه خویشتن را به کلی تسلیم جذبه‌ها و هیجان‌ها نمایند[۱۱۸].

مضمونی که شاعر انتخاب کرده است خواه مسبوق باشد وشاعران دیگر هم آن را به کار برده باشند، و خواه خود شاعر آن را ابداع و ابتکار کرده باشد، در هر حال بروی واجب است که نخست طرحی کلی از آن در نظر بگیرد، و آنگاه به‌حوادث فرعی آن بپردازد و آن طرح کلی را بسط بدهد.

اکنون کیفیت تصویر آن طرح کلی را، فی‌المثل در مورد ایفی‌ژنی تحقیق کنیم: دختری‌جوان، درحالی که او را به‌جهت‌قربانی کردن‌برده‌اند،بدون اطلاع کاهنانی که مأمور قربانی کردن او هستند، از قربانگاه ربوده می‌شود و او را به‌شهر دیگری می‌برند که به‌موجب یک‌رسم، مردان بیگانه را درپیشگاه ماده خدایی قربانی می کنند. در آنجا اجراء این رسم را به این دختر جوان وامی‌گذارند. چندی بعد، چنین اتفاق می‌افتد که برادر این کاهنه به‌این شهر می‌آید و جهت آمدنش هم این است که هاتف الهی به‌او توصیه کرده است که بدینجا بیاید. اما سبب واقعی آمدنش امری است که دخلی به‌آن طرح کلی داستان که اینجا مورد نظرهاست ندارد وغرضی هم که ازین مسافرت دارد باز هیچ به‌اصل داستان مربوط نیست[۱۱۹]. وقتی به‌این شهر می‌رسد، او را به‌اسارت می‌گیرند و موقعی که می‌خواهند او را قربانی کنند، خودرا می‌شناساند. خواه این بازشناخت به‌آن‌گونه باشد که اوری‌پید پنداشته است و خواه به‌آن صورتی حاصل شده باشد که پولوئیدوس نقل کرده است[۱۲۰]، در هر حال وی به طور طبیعی می گوید که معلوم می‌شود فقط خواهرم نبود که مقدرش‌بود قربانی شود بلکه برای من نیز تقدیر همین بود و این سبب نجات او می‌گردد.

باری چون شاعر ازین کار بپرداخت و برای هریک از اشخاص داستان نامی برگزید باید به‌تنظیم و ترتیب حوادث ضمنی بپردازد و اینها نیز، البته باید با طرح اصلی مناسب و سازوار باشند، چنانکه در مورد اورست جنونی که به‌او نسبت داده می‌شود سبب فروگرفتن او می‌گردد و سپس تطهیر او موجب رهایی و نجاتش می‌شود. در اشعار نمایشی، حوداث ضمنی کوتاه و موجز است، اما در اشعار حماسی همین حوادث ضمنی است که سبب وسعت و تفصیل می‌شود. چنانکه در اودیسه اصل مضمون در حقیقت بس مختصر است:

مردی است که طی سالیان دراز از وطن دور افتاده است. پوزئیدن او را سخت تحت مراقبت گرفته است و او سرانجام به کلی تنها مانده است. در

خانه‌اش نیز اموال او به‌دست کسانی افتاده است که چشم طمع به‌زنش دوخته‌اند — و پسرش هم دستخوش بدسگالان واقع گشته است. درین میان، وی پس از گذشتن از طوفان‌های سخت آخرالامر به‌وطن خویش عودت می‌کند. خویشتن را به‌بعضی ازکسان خود می‌شناساند، با دشمنان خویش می‌جنگد و آنها را به‌هلاکت می‌رساند و خودجان به‌سلامت می‌برد. اصل مضمون در داستان اودیسه همین است باقی هرچه هست حوادث ضمنی است.

۱۸- عقده‌گشایی، تراژدی وحماسه

در هر تراژدی جزیی است که عقده[1] نام دارد و جزیی دیگر هم هست که عبارت از عقده‌گشایی است [۱۲۱]. وقایعی که از موضوع تراژدی خارج‌اند و نیز بعضی ازوقایع که در جریان تراژدی داخل هستند غالباً عقدهٔ تراژدی به‌شمار می‌روند و آنچه بعد از آنها می‌آید عقده‌گشایی است.

عقده به‌آن قسمت از تراژدی می‌گوییم که از اول تراژدی آغاز می‌شود و سرانجام منتهی می‌گردد به دگرگونی و تبدل حال، به سعادت یا شقاوت. و آن قسمت از تراژدی را هم که از آغاز این دگرگونی شروع می‌شود و تا پایان آن دوام دارد عقده‌گشایی اصطلاح می‌کنم. چنانکه در نمایشنامهٔ لنسه[2] که تئودکت[3] تصنیف کرده است، عقده مشتمل است برتمام وقایع پیشین تا جایی که ربوده شدن فرزند پیش می‌آید و علاوه برآن....[۱۲۲] و عقده‌گشایی از آنجا که داستان اتهام به‌قتل پیش می‌آید و تا پایان داستان را در بردارد.

انواع تراژدی موافق با اجزاء چهارگانهٔ آن که پیش ازین ذکر آنهاگذشت چهار است[۱۲۳]. یکی تراژدی مرکب که یکسره عبارت است از دگرگونی و بازشناخت. نوع دیگر، آن‌گونه است که قطعه‌ای دردانگیز باشد، مانند نمایشنامهٔ آژاکس[4] واکسیون[۱۲۴]، سه دیگر آن‌گونه تراژدی است که بیشتر به‌خصلت و سیرت می‌پردازد مانند زنان فتی[۱۲۵] و پله[۱۲۶] و

1. Noeud 2. Lyncée 3. Théedocte 4. Ajax

نوع چهارم، مانند فورسیدس[1] و پرومته[2] است، و همچنین تمام وقایعی که در دنیای دیگر جریان پیدا می کند[۱۲۷].

پس شاعر، باید جهد تمام به کار برد تا در همه و یا لااقل هرقدر ممکن است در تعداد بیشتری ازین انواع، خاصه در انواع برتر و مهم‌تر آنها مهارت و تسلط یابد — خاصه در این ایام که شاعران عرضه انتقادی سخت هستند.

چون عامه، شاعران مختلف را ملاحظه کرده‌اند که هر کدام در یکی ازین انواع سرآمدگشته‌اند از هرشاعری انتظار دارند که به‌تنهایی در تمام آن انواع ازشاعران گذشته پیشی گیرد.

دربارهٔ شباهت یا تفاوت یک تراژدی با تراژدی دیگر می‌توان گفت که این امر به‌حسب شباهت یا تفاوت داستان‌ها نیست بلکه برحسب این است که عقده و عقده‌گشایی در آنها شبیه باشد یا متفاوت باشد. بعضی شعرا هستند که عقدهٔ داستان را خوب می‌سازند اما خوب از عهدهٔ عقده‌گشایی برنمی‌آیند ولی حق آن است که باید توفیق شاعر، در هردو کار یک‌سان باشد تا شایستهٔ ستایش تواند بود.

این نکته را هم که تاکنون چند بار خاطرنشان شده است باید همواره در نظر داشت و توجه کرد به‌اینکه، نباید از مجموع یک حماسه، هرگز یک‌تراژدی درست کرد. مقصود از مجموع یک حماسه عبارت است از مجموع افسانه‌ها و داستان‌های مختلف که در یک داستان حماسی است. مثل آنکه فی‌المثل بخواهند از مجموع داستان ایلیاد، تراژدی واحدی‌بسازند. علت، این است که که: حماسه به‌سبب طول و امتدادی که دارد، اجزاء آن می‌توانند چنانکه باید توسعه بیابند اما در تراژدی اگر چنین توسعه‌ای حاصل شود از حدودی که مطلوب است خارج می‌گردد. و شاهد براین دعوی آن است که از شاعران، آنها که خواسته‌اند تمام وقایع داستان انهدام تروا را در یک نمایشنامه جمع کنند و نخواسته‌اند مانند اوری‌پید هریک از اجزاء داستان را جداگانه موضوع کار سازند، همچنین کسانی‌ازشاعران، که خواسته‌اند تمام سرگذشت نیوبه[۱۲۸] را در یک جا بیاورند، و نخواسته‌اند مثل اشیل[3] به جزیی از آن بسنده بکنند در مسابقه‌های عمومی یا شکست خورده‌اند و یا به‌زحمت توانسته‌اند در مقابل

1. Phorcides 2. Promethée 3. Eschyle

حریفان مقاومت بنمایند. چنانکه حتی آگاثون نیز، وقتی که یکی از نمایشنامه‌هایش با شکست مواجه گشت، شکست او جز همین امر سببی نداشت[۱۲۹].

اما به‌وسیلهٔ دگرگونی‌ها و به‌وسیله کردارهای ساده شاعران به‌طرزی اعجاب‌انگیز به‌غرض خویش که برانگیختن تأثرات مخصوص تراژدی و ایجاد عواطف انسانی است می‌رسند و این‌گونه موارد، وقتی اتفاق می‌افتد که فی‌المثل شخصی زیرک اما شریر، مانند سیزیف[1]، گول می‌خورد، یا وقتی که شخصی دلاور اما ظالم، مقهور و مغلوب می‌شود. و اینها احوالی است، که وقوع آنها برحسب تعبیری که آگاثون کرده است، نزدیک به‌حقیقت می‌باشد[۱۳۰]. چون این مطلب خود نزدیک به‌حقیقت است که بسیاری وقایع به کلی برخلاف آنچه نزدیک به‌حقیقت می‌نماید صورت وقوع بیابند.

اما گروه خنیاگران را باید به‌مثابهٔ یکی از اشخاص نمایشنامه تلقی کرد که بدین لحاظ جزیی هستند از کل، و در واقع نه آن طور که نزد اوری‌پید معمول است، بلکه موافق آنچه شیوهٔ سوفوکل است، اینها را نیز باید در کردار شریک کرد. زیرا در حقیقت نزد شاعران دیگر، آوازگروه خنیاگران ارتباطش با موضوع نمایش خودشان هیچ بیشتر از ارتباطی که با تراژدی دیگری ممکن است داشته باشند نیست. وگویی این آوازها اجزایی دخیل هستند که آنها را به‌مناسبت، درطی نمایشنامه داخل می کنند و اول بارآگاثون این کار را معمول کرده است. اما باید دید چه فرق است بین اینکه سرودگروه خنیاگران را درطی نمایشنامه‌ای داخل کنند و یا اینکه یک خطابه کامل و حتی یک واقعهٔ ضمنی را از یک تراژدی وارد تراژدی دیگر بنمایند.

۱۹ـ اندیشه و گفتار

اکنون که از بیان سایر اجزاء عمدهٔ تراژدی فارغ گشته‌ایم، لازم است که در باب گفتار و اندیشه نیز سخن بگوییم. اما آنچه مربوط است به‌اندیشه جای بحث

1. Sisyphe

آن در رسالاتی است که اختصاص به‌فن خطابه دارند، زیرا این مطلب بیشتر با موضوع آن تحقیقات مناسبت دارد. تمام اموری که بیان آنها محتاج به‌گفتار است تعلق به‌اندیشه دارد و اقسام این امور عبارت‌اند از اثبات امری، رد کردن امری، برانگیختن بعضی احوال و انفعالات مثل شفقت و ترس و خشم و امثال آن، و همچنین امری خرد را بزرگ جلوه دادن و امری بزرگ را خرد جلوه دادن[۱۳۱].

واضح است که خود امور و وقایع را هم، وقتی مراد این باشد که آنها را به‌صورتی شفقت انگیز یا وحشتناک یا مهم و یا محتمل و حقیقت نما، جلوه دهند، باید به‌یکی ازین صورت‌های مذکور ادا کنند. تفاوتی که در بین هست، فقط در این است که در نمایشنامه، باید این امور خود بدان صورت‌ها جلوه کنند بی‌آنکه حاجت به‌استدلال و تقریر در میان باشد، در صورتیکه در فن خطابه، باید خطیب با حجت ثابت بنماید که آن امور در واقع چنان هستند و این نکته از کلام‌گوینده استنباط بشود. در واقع اگر جز این می‌بود و این معانی خود به‌خود هویدا می‌شد و حاجت به‌بیان و حجت خطیب وگوینده نداشت، پس دیگر فایدهٔ وجود خطیب و سخنور چه می‌بود[۱۳۲].

اما در آنچه مربوط است به‌گفتار، مسأله‌ای هست که می‌تواند موضوع بحث واقع شود و آن مسأله عبارت است از طرز ادا و بیان. الااینکه شناختن این مطلب هم از اموری است که به‌بازیگران نمایش و یا کسانی که دراین‌گونه امور تخصص دارند مخصوص است. چنانکه دانستن اینکه امر چیست و دعا چیست و نقل و روایت چیست و تهدید و استفهام و جواب و سایر اموری که ازین مقوله هستند چه می‌باشند شأن و کار آنگونه کسان است. و بنابراین، اگر بعضی از نقادان برشاعر ایراد کنند که آیا این امور را به‌درستی می‌شناخته است و یا نه، ایراد آنها چندان وارد نخواهد بود. زیرا چگونه می‌توان این ایراد پروتاگوراس[۱۳۳]، را برهومر وارد دانست که می‌گوید وی جایی که میخواسته دعا و درخواست کند صیغهٔ امر به کار برده است و گفته: «ای پروردگار! سرود خشم بخوان...» گویی به‌ادعای پروتاگوراس تشویق کسی به کردن یا نکردن کاری امر محسوب می‌شود. باری این مسأله چون به‌امر دیگری غیر از هنر شعر مربوط است، در این جا از غور در آن خود-

داری می کنیم.

۲۰- اجزاء گفتار

اجزاء گفتار عبارت است از: حرف[۱]، مقطع[۲]، رابطه[۳]، فاصله[۴]، اسم، فعل، حالت[۵] و عبارت[۶].

اما حرف عبارت است از صدایی که دیگر قابل انقسام نباشد، و البته نه هر صدایی که قابل انقسام نباشد حرف است. بلکه حرف آن صدایی است که از آن معنی مفهومی نیز حاصل آید. زیرا، جانوران نیز صداهایی دارند که قابل انقسام نیست اما من هیچیک از آنها را حرف نمی‌خوانم.

اما حروف یا مصوت[۷] باشند، یا نیم مصوت[۸] و یا مصمت[۹]. مصوت آن حروف است که خود بی‌آنکه چیزی بدان باید افزود شنیده تواند شد مانند حروف آ-آلفا-او-امگا- نیم مصوت آن است که باید بدان حرف دیگر افزود تا شنیده تواند گشت مانند حرف س و حرف ر. حرف مصمت آن است که اگر چیزی هم بدان افزایند باز از خود صدایی ندارد بلکه وقتی ممکن است شنیده گردد که مرکب شود با جزیی که خود صدادار است [۱۳٤] نمونه حروف مصمت حرف گ — گاما یونانی— و حرف د —دلتا یونانی— است. تفاوت این حرف‌ها، برحسب شکل دهان و برحسب مخرج هایی است که صدای آن حروف از آن مخارج برمی‌آید، و هم تفاوت‌شان در این است که بعضی حلقی[۱۰] هستند وبعضی غیر حلقی. بعضی دراز هستند بعضی کوتاه بعضی دارای آهنگ[۱۱] تند هستند وبعضی دیگر دارای آهنگ متوسط می‌باشند اما تفصیل در باب این مسایل مربوط است به‌رسالاتی که در اوزان شعر بحث می کند.

۱. حرف: Lettre ومتی‌بن یونس مانند متن یونانی اسطقس آورده است.
۲. مقطع: Syllabe که امروز هجا می‌گویند و متی‌بن یونس اقتضاب ترجمه نموده.
۳. رابطه: Conjonction که در ترجمه متی رباط آمده وحرف ربط هم توان‌گفت.
۴. فاصله: article که امروز حرف تعریف‌گویند و شاید حرف فصل هم مناسب باشد.
۵. حالت: cas که در ترجمه متی تعریف آمده.
۶. عبارت: logos یا Locution قول نیز خوانده‌اند.

7. Voyelle–Vocal
8. Demi–Voyêlle
9. Muette
10. Aspirant
11. Accent

مقطع عبارت است از صدایی که معنی خاصی ندارد، و مرکب است از حروف مصمتی با یک حرف دیگر که مصوت باشد، چنانکه حرف گ و حرف ر بدون آ یک مقطع محسوب است، همچنین با حرف آ نیز که گرا می‌شود یک مقطع به‌شمار می‌آید. اما بحث در باب تفاوت این موارد، نیز مربوط به‌مباحث راجع به‌اوزان شعر است.

رابطه، صدایی است که برمعنی دلالت ندارد اما نه مانع می‌شود که صدایی معنی دار از صداهای متعدد پدید آید و نه هم موجب آن می‌شود و جایش در آخر یا وسط جمله است و اگر جمله مستقل باشد، ممکن نیست که درآغاز آن قرارگیرد مانند رابطهٔ dé (=اما)، men (=درواقع)، Etoi (=به‌سوی) به‌عبارت دیگر رابطه صدایی است فاقد معنی، که بالطبع می‌تواند از صداهای متعددی که هرکدام معنایی خاص دارد صدایی درست کند واحد و معنی دار.

فاصله صدایی است فاقد معنی که دلالت برشروع و یا ختم کلام و یا تقسیم آن دارد مانند لفظ amphi و péri و غیره، یا به‌عبارت دیگر صدایی است فاقد معنی که نه مانع شود ازین که از صداهای متعدد صدایی معنی‌دار درست شود و نه هم موجب شود صدایی معنی‌دار از صداهای متعدد پدید آید و بالطبع جایش نیز در اطراف یا وسط جمله است[۱۳۵].

اسم صدایی است مرکب که دلالت دارد برمعنایی، بدون آنکه بر زمان دلالت کند، و هیچ جزء از آن نیز به‌تنهایی دلالت برمعنایی ندارد. چون در اسماء مرکب هم هریک از اجزاء را در معنایی خاص استعمال نمی‌کنیم چنانکه در تئودوروس دیگر لفظ دوروس برمعنایی دلالت ندارد.

فعل صدایی است مرکب، که دلالت دارد برمعنایی معین و هم برزمان نیز دلالت کند، و مانند اسم هیچ جزء آن به‌تنهایی دلالت برمعنایی ندارد چنانکه مرد یا سفید دلالت برزمان ندارد اما عبارت می‌رود یا رفته است بترتیب متضمن دلالت برزمان حاضر وگذشته نیز هست.

حالت، که مربوط به‌اسم یا فعل است، دلالت دارد برنسبت یا تعلق با یک امر و نظیر آن، و بریکی یا بسیاری دلالت کند، چون مرد، یا مردان؛ و یا مربوط است به‌طرز بیان که فی‌المثل برسبیل استفهام باشد یا برسبیل امر. چنانکه عبارت آیا رفت؟ و برو هرکدام یکی از حالت‌های فعل است ازین نوع.

اما عبارت صدایی است مرکب، که دلالت برمعنایی معین دارد و بعضی اجزاء آن نیز به‌تنهایی دلالت برمعنی دارند. البته درست نیست که‌گفته شود هر عبارتی از اسم و فعل درست شده است. بلکه ممکن است عبارت بدون فعل نیز درست بشود. با اینهمه همواره یکی از اجزاء آن باید دارای معنایی خاص باشد، چنانکه در این عبارت کلئون راه می‌رود کلمهٔ کلئون چنین است. باری عبارت از دو حیث ممکن است دارای وحدت باشد. یا ازین حیث که دلالت دارد بریک امر، یا ازین حیث که حاصل شده باشد از تلفیق چند عبارت. چنانکه وحدت در داستان ایلیاد به‌همین تلفیق مربوط است اما آن عبارت که در حد تعریف انسان می‌آورند، وحدتش به‌سبب آن است که دلالت دارد براسری واحد.

۲۱- انواع اسم

از انواع اسم، یکی اسم بسیط[1] است و مراد از آن اسمی است که: مرکب از اجزایی که آن اجزاء معنی مستقل دارند نباشد. مثل کلمهٔ یونانی گه (=زمین). دیگر اسم مرکب است[2] و آن‌گاه مرکب باشد از یک جزء معنی دار و یک جزء دیگرکه فاقد معنی مستقل است—هرچند معنی داشتن یا فاقد معنی بودن در اجزاء اسم مرکب ربطی به‌معنی خود اسم مرکب ندارد— وگاه مرکب باشد از اجزایی که هرکدام واجد معنی مستقل باشد. همچنین ممکن هست که یک اسم مرکب تألیف شده باشد از سه یا چهار و یا حتی از تعداد زیادتری اجزاء، چنانکه بسیاری از اسماء متداول در نزد مردمان مارسیله[3] همین حال را دارد و ازین‌گونه است کلمهٔ هرموکایکوکسانتوس. اسم یا شایع[4] یا غریب[5] یا مجاز[6] یا پیرایه[7] یا مخترع است وهمچنین یا مطول[8] است یا مخفف[9] یا معدول[۱۳۶].

مراد از اسم شایع آن است که هریک از ما آن را به‌کار می‌برد و مقصود از غریب آن اسم است که فقط دیگران آنرا به‌کار می‌برند.

چنانکه یک اسم واحد ممکن است هم اسم شایع باشد و هم اسم غریب

1. Simple 2. Composé
3. Marseslle 4. Commun 5. Insigne 6. Metaphore
7. Ornement 8. Allongé 9. Raccourci

اما نه در نزد مردم واحدی. چنانکه اسم سیگنون به‌معنی نیزه بین قبرسیان شایع است اما بین ما غریب است.

مجاز عبارت ازین است که اسم چیزی را برچیزی دیگر نقل کنند، و نقل هم یا نقل از جنس به‌نوع است یا نقل از نوع به‌جنس، یا نقل از نوع به‌نوع است، و یا نقل به‌حسب تمثیل است.

نقل از جنس به‌نوع مثالش این عبارت است که: در این جا کشتی من ایستاد. زیرا که لنگر انداختن هم نوعی ایستادن شمرده می‌شود. اما نقل از نوع به‌جنس مثل این عبارت است: اولیس ده‌ها هزار کار بزرگ کرده است. زیرا ده‌ها هزار دلالت بر بسیاری می کند و در این موضوع به‌جای کلمهٔ بسیار[۱۳۷] به‌کار رفته است. نقل از نوع به‌نوع مثل این عبارت است: زندگانیش را با رویینه تیغی به‌پایان آورد یا رویینه‌ای تیز زندگیش را قطع کرد، در این جا به‌پایان آوردن و قطع کردن هر دو به‌یک معنی آمده است و معنی هردو جان ستاندن و هلاک کردن است[۱۳۸].

مراد از نقل به‌حسب تمثیل آن است که از چهار تعبیر مفروض، نسبت تعبیر دوم با تعبیر اول درست مانند نسبت بین تعبیر چهارم باشد با تعبیر سوم. در این حال شاعر تعبیر چهارم را به‌جای تعبیر دوم به‌کار می‌برد و تعبیر دوم را به‌جای تعبیر چهارم. در بعضی موارد هم کلمه‌ای‌را که در معنی حقیقی خویش به‌کار رفته است به‌جای آنچه مجازاً بدان تعلق دارد می‌آورند.

چنانکه، نسبت بین جام و باکوس همان نسبتی است که بین سپر با مارس وجود دارد. بنابراین ممکن هست از سپر به‌جام مارس و از جام به‌سپر باکوس تعبیر کرد. همچنین، چون نسبت شامگاهان با روز همان نسبتی است که پیری با عمر انسان دارد می‌توان از شامگاهان به‌پیری روز تعبیر کرد، و از پیری به‌شامگاهان عمر عبارت آورد، یا چنانکه انباذ قلس از آن عبارت کرده است آن را غروب خورشید زندگی خواند[۱۳۹]. در بعضی از موارد تمثیل، اتفاق می‌افتد که برای تعبیر اول اسم مناسبی وجود ندارد، در این مورد از طریق تمثیل و قیاس به‌تعبیر می‌پردازند.

چنانکه دانه در خاک افشاندن را بذرافشانی می‌گویند اما برای تعبیر از نورافشاندن آفتاب کلمه‌ی مناسبی وجود ندارد. مع‌ذلک نسبت بین نورافشانی

آفتاب با پرتوی که از آفتاب ساطع می‌شود به‌عین همان نسبتی است که بین دانه و بذرافشانی هست. به‌همین جهت در تعبیر از نورافشانی آفتاب گفته‌اند که وی، نور ایزدی خود را بذرافشانی می کند طریقهٔ دیگری هم برای استعمال این نوع از مجاز هست و آن طریقه این است که اسم چیزی را به‌چیز دیگری اطلاق کنند و یکی از مختصات و خواص ممتاز این چیز اخیر را نیز از او منتزع کنند، چنانکه سپر را جام‌مارس نگویند بلکه جام بی‌باده [۱٤۰] بخوانند.

اسم مخترع کلمه‌ایست که دیگران هرگز آن را در آن معنی پیش از آن به‌کار نبرده باشند و شاعر از پیش خود آن را جهت معنی استعمال کرده باشد، و به‌نظر می‌آید که ازین‌گونه باشد تعبیراتی از قبیل شاخهٔ نورسته که به‌جای شاخ به‌کار رفته و نمازگزار که به‌جای کاهن استعمال شده است.

اسم ممکن است ممدود یا مخفف باشد، ممدود وقتی است که یا حرف مصوتی طویل‌تر از آن حرف مصوت که در آن اسم هست، به‌جای آن آورده شود و یا در آن مقطعی یا آهنگی افزوده شود، و مخفف وقتی است که چیزی از آن اسم محذوف شود...

اسم معدول یا متغیر، آن است که جزیی از آن اسم به‌صورت عادی و متداولش باقی بماند و جزیی دیگرش به‌وسیلهٔ شاعر تغییر پیدا کرده باشد اسم به‌خودی‌خود یا مذکر است یا مونث و یا متوسط بین مونث و مذکر است. [۱٤۱].

تمام اسم‌هایی که به‌یکی از حروف نو Nu و ر و Ro یا سیگما Sigma ویا به‌هرحرفی که مرکب از س سیگما باشد— که دو حرف بیشتر نیست یعنی کسی Ksi و پسی Psi— ختم شوند، در یونانی مذکر محسوب‌اند و جمیع اسم‌هایی که منتهی شوند به‌حروف مصوته‌ای که همواره طویل هستند مؤنث می‌باشند. مثل اسم‌هایی که منتهی می‌شوند به‌حرف اتا Eta یا امگا Omega و یا به‌حرف آلفای ممدود. در هر حال، تمام خواتم ممکنه نسبت به‌اسماء مذکر و اسماء مؤنث یکی است چون حروف کسی و پسی با حرف سیگما یک چیز هستند.

از طرف دیگر— در زبان یونانی— هیچ اسمی وجود ندارد که منتهی شود به‌حرفی بی‌صدا یا به‌حرف صداداری کوتاه و به‌حرف I (یوتا) هم فقط سه‌اسم [در زبان یونانی] ختم می‌شود که عبارتند از:

مه‌لی[1] (عسل) کومی[2] (صمغ) پپری[3] (فلفل) و پنج اسم هم به‌حرف U اوپسیلون ختم می‌شود[۱۴۲]. و اما اسم‌هایی که متوسط بین مذکر ومؤنث هستند به‌یکی از حروف‌نو Nu یا سیگما S ختم می‌شوند.

۲۲- اوصاف گفتار شاعرانه

کمال گفتار شاعرانه در این است که به‌روشنی موصوف باشد بی‌آنکه مبتذل و رکیک[4] باشد، وگفتار وقتی کاملا به‌روشنی موصوف تواند شد که از الفاظ معمولی تألیف یافته باشد. اما در این صورت گفتار شاعر به‌پستی و ابتذال هم دچار می‌شود چنانکه در شعر کلئوفون[۱۴۳] و شعر استه‌نولوس[5] همین حال پیش‌آمده است.

وگفتار وقتی بلند و عاری از ابتذال می‌گردد که الفاظ آن از استعمالات عامه دور باشد و مراد از الفاظ دور از استعمالات عوام، کلمات بیگانه و انواع مجاز و آنگونه اسمایی است که آنها را ممدود کرده باشند و خلاصه، همهٔ آن الفاظی که با استعمال متداول عامه مخالف باشد، ازین گونه الفاظ است. اما وقتی کلام ازین نوع الفاظ تألیف بیابد اسلوب آن مشحون به‌معما و غرابت یا عجمه[۱۴۴] می‌شود. بدین شرح که اگر از مجاز تألیف بیابد جنبهٔ معما بر آن غلبه پیدا می کند و اگر از کلمات بیگانه ترکیب بیابد غلبه با غرابت و عجمه است. در واقع ماهیت معما آن است که الفاظی بهم ترکیب بیابد که بعض آن با بعض دیگر متفق نباشد و مع ذلک ترکیب آنها معنی و مفهوم صحیحی داشته باشد، و این خود البته به‌تألیف الفاظی که دارای معانی حقیقی باشند حاصل نمی‌شود بلکه به‌استعمال مجاز است که این‌گونه کلام حاصل می‌گردد. مثل این معما که گوید: کسی را دیدم‌که با آتش برتن دیگری روی می‌دوخت[۱۴۵] و یا معماهایی دیگر ازین‌گونه. اما وقتی کلمات و الفاظ بیگانه در کلام افزونی یابد عجمه و غرابت در آن سخت پدید آید.

بدین سبب باید کلام مخلوطی باشد از هر دوگونه الفاظ. احتراز از

1. Meli 2. Commi 3. Peperi 4. Bàsse 5. Sthenolos

رکاکت و ابتذال به‌این طریق دست می‌دهد که کلمات بیگانه، و انواع مجاز و محسنات ودیگر انواع اسم راکه ذکر آنها گذشت، در کلام استعمال نمایند. در صورتی که دست یافتن به‌روشنی کلام، راهش استعمال الفاظ معمولی و متداول است.

برای انشاء سخنی که هم به‌روشنی موصوف باشد و هم دچار ابتذال و رکاکت نشود مهم‌ترین وسیله به‌کاربردن تطویل[1] و تخفیف[2] و تغییر[3] در الفاظ است، زیرا چون این الفاظ از صورت عادی خارج شده است گفتار را از ابتذال و رکاکت دور نگهمیدارد، وچون در عین حال همان الفاظ مستعمل و متداول است، با استعمال آنها روشنی کلام نیز محفوظ مانده است. ازین رو کسانی که این طرز بیان را بر شاعران عیب گرفته‌اند و بر صحنهٔ نمایش آن شیوه را به‌مسخره گرفته‌اند به‌خطا رفته‌اند.

ازین‌گونه است قول اقلیدس باستانی [۱٤٦] که می‌گوید شعرگفتن برای کسی که کلمات را هرطوری که دلش بخواهد بتواند کش دهد و طولانی کند آسان است. و این کار طولانی کردن و کش دادن کلمات را اقلیدس باستانی با اشعاری که به‌آن شیوه نقل کرده است، مسخره می‌نماید مثل:

چون دیدم اپیخارس[4] به‌سوی ماراتون[5] روان است.

— که در اصل یونانی آن یک دو حروف ممدود شده و تطویل یافته است — و مثل این شعر:

وی که خربق[6] خویش را دوست نداشت.

[که در اصل یونانی آن نیز یک دو حروف طولانی‌تر شده است] در هر حال، افراط در این شیوه و طریقهٔ تعبیر البته تأثیری مضحک خواهد داشت وناچار باید در هر یک از اجزاء کلام حدود و تناسبات مراعات‌گردد چون اگر انواع مجاز و اقسام کلمات بیگانه وغیره را، خارج از اندازه استعمال نمایند از این استعمال‌ها نتیجه‌ای حاصل می‌شود که کسی خواسته باشد اثر مضحکی به‌وجود آورد. این را که تفاوت بین این نوع استعمال با استعمال معتدل تا چه حد است بدین‌گونه می‌توان تقدیر کرد که الفاظ معمولی را در وزن اشعار حماسی

1. Allongement 2. Raccourcissemnt 3. Modification
4. Epicharés 5. Marathon

۶. خربق یا بقلةالرمات همان Ellebore یونانیان است وآن‌گیاهی بوده است که در علاج جنون به‌کارمی‌برده‌اند.

وارد کنند، بنابراین، کافی است که به‌جای الفاظ بیگانه و انواع مجاز و غیره، الفاظ معمولی بگذارند تا صدق قول ما معلوم گردد. در یک شعر ایامبیک که اشیل سروده است اوری‌پید یک اسم را در آن تغییر داده است بدین معنی، که یک اسم متداول را تبدیل به یک اسم بیگانه کرده است ازین جهت ازین هر دو شعر این یک زیبا به‌نظر می‌آید و آن دیگر متوسط. در واقع اشیل، در نمایشنامه فیلوکتت می‌گوید:

جراحتی است که گوشت پایم را می‌خورد[۱۴۷].

اوری‌پید به‌جای می‌خورد فعلی دیگر به کار برده است که معنی‌اش چنین می‌شود: ازگوشت پایم خویشتن را مهمانی می‌کند همچنین اگر در این بیت که شاعر می‌گوید:

وکنون اوحقیر وزبون وضعیف است

الفاظ معمول بگذاریم چنین می‌شود:

وحالا او ناچیز وناتوان وکم‌زور است

همچنین این بیت که می‌گوید:

چون خوانی حقیر بنهاد وماحضری فراآورد.

اگر الفاظ آن را به‌الفاظ معمولی تبدیل کنیم، چنین می‌شود:

چون خوانی کوچك نهاد وخوردنی کمی پیش آورد

و همچنین اگر در این عبارت که می‌گوید: ساحل همی غرید الفاظ متداول آورده شود چنین می‌شود ساحل غرش می‌کرد.

آریفرادس[1] در کمدی‌های خویش مصنفان تراژدی را مسخره می‌کرد که در آثار خویش عباراتی به کار می‌برند که هیچکس از مردم آن‌گونه عبارات را در سخن گفتن خویش به کار نمی‌برد، چنانکه می‌گویند ازخانه ها دور ونمی‌گویند دور از خانه‌ها می‌گویند: ترا می‌بخشد و نمی‌گویند به‌تو می‌بخشد و می‌گویند من او را هستم و نمی‌گویند من از آن اوهستم و می‌گویند برای آشیل را و نمی‌گویند برای آشیل و عبارات دیگر هم دارند از همین قبیل[۱٤۸]. حقیقت آن است که چون این‌گونه تعبیرات از سیاق کلام عادی به‌دوراست، سخن را برتر از حد ابتذال کشیده است اما این دقیقه‌ای است که بر آریفرادس مخفی مانده است.

این نکته که هر یک ازین تعبیرات مذکور، از قبیل اسماء مرکب یا کلمات بیگانه به‌طوری که شایسته است به کار برده شود البته مهم است اما

1. Ariphradés

ازین ها مهم تر مهارت وقدرت دراستعمال انواع مجازها می باشد زیرا این دیگر امری نیست که بتوان به‌تعلم از دیگران فراگرفت بلکه نموداری است از مواهب طبیعت. چون تسلط و قدرت در به کاربردن مجاز در واقع عبارت است ازقدرت و تسلط در ادراک اشباه و نظایر.

اما اسماء مرکب بیشتر برای دیتی‌رامب[1] مناسبت دارند، و اسماء بیگانه برای اشعار رزمی مناسب‌تراند در صورتیکه مجازها بیشتر جهت اوزان ایامبی[2] مناسب به‌نظر می‌رسند. از این ها گذشته، در اشعار رزمی میتوان جمیع اقسام تعبیر را که از آن سخن گفته‌ایم به کار برد اما در اشعار ایامبی، چون باید در آنها حتی‌الامکان زبان معمولی را تقلید کرد فقط کلماتی مناسب هستند که آنها را در محاورات عادی می‌توان استعمال کرد. پس در این‌گونه اشعار فقط می‌توان اسماء و الفاظ معمولی را با انواع مجاز و با محسنات بدیعی[3] به کار برد.

در باب تراژدی و تقلید از طریق فن نمایش آنچه تا اینجا گفته شد کفایت دارد.

۲۳ـ وحدت کردار در حماسه

در آن گونه تقلید که به‌وسیلهٔ شعر و به‌شیوهٔ روایت[4] انجام می‌پذیرد از چند جهت با آنچه در تراژدی معمول است شباهت هست. اول آنکه مضمون افسانه باید مثل درام باشد[۱۴۹] یعنی که فقط متضمن عمل و کرداری واحد و کامل و تام باشد و همچنین دارای آغاز و میانه‌ای و پایانی هم باشد تا نظیر موجودی زنده و جاندار، دیدارش لذتی را که مخصوص آن است بتواند به‌انسان بدهد و این امر خودواضح است. البته تألیف اجزاء و عناصرهم مانند تاریخ های معمولی نباید باشد. در تاریخ مراعات وحدت فعل نمی‌شود بلکه فقط به‌زمان واحد نظر دارد تمام حوادثی که در طول این زمان واحد برای یک نفر یا یک عده روی داده است هرچند این حوادث بیکدیگر جز به‌طور تصادف ارتباطی نداشته باشد در آن می آید

1. Dithyrambe 2. Iambique 3. Ornements 4. Narrative

چنانکه جنگ دریایی سالامین[1] و جنگی که اهالی قرطاجنه[2] وسیسیل[3] درآن وارد بودند در تاریخ در زمان واحدی بوده است [۱۵۰]، اما البته غرض در هر دو یکی نبوده است. همچنین بساکه در توالی ازمنه حادثه‌ای در دنبال حادثهٔ دیگر روی می‌دهد بی‌آنکه هیچ ارتباطی بین آنها وجود داشته باشد. جز آنکه می‌توان گفت بیشتر شعرا در این باب به‌اشتباه دچار می‌شوند.

و ازین جهت هم، باز هومر، چنانکه پیش ازین نیزگفته‌ایم در بین شعرا به‌طور حیرت‌آوری مقام اعلی دارد، زیرا وی در صدد برنیامده است تا تمام داستان جنگ تروا را هر چند که این داستان آغاز و پایانی هم دارد در منظومهٔ خویش حکایت کند چون در این صورت داستان زیاده از حد طولانی میشده است. و در آن حال، ادراک و دریافت‌آن در نظر واحد دشوار و مشکل می‌گردیده است اگر هم در طول داستان می‌کوشیده است تا حدی را رعایت کند باز به‌سبب کثرت حوادث، داستان پیچیده و مفصل می‌شده است. ازین جهت وی فقط قسمت محدود معینی ازداستان جنگ تروا را در منظومه خویش موضوع قرار داده است و عدهٔ زیادی از وقایع دیگر را فقط به‌عنوان حوادث فرعی در طی داستان نقل کرده است؛ چنانکه فهرست کشتی‌ها و بعضی مطالب دیگر را جای‌جای در طی منظومهٔ خویش گنجانیده است.

لیکن سایر شاعران منظومه‌های خویش را در باب قهرمان واحد، یا در باب‌زمان واحد و یا حتی درباب کردار واحد ساخته‌اند اما اینهمه مرکب است از اجزاء مختلف. چنانکه سراینده سرودهای قبرس[4] و سازنده ایلیاد کهین چنین کرده‌اند. ازین‌رو، درحالیکه از مادهٔ داستان‌های ایلیاد و اودیسه بیش از یک یا حداکثر دو تراژدی از هر یک نمی‌توان ساخت میتوان از سرودهای قبرسی تراژدی‌های متعدد پرداخت و همچنین ازایلیاد کهین ممکن هست‌لااقل هشت تراژدی درست کرد مثل: داوری سلیح[5] و فیلوکتت[6] و نئوپتولمه[7] و اوری‌فیل[8] وگدایی اولیس و دختران لاسه‌دمونی و غارت تروا و عزیمت کشتی و سینون[9] و زنان تروا [۱۵۱].

1. Salamine 2. Carthagenois 3. Sicile
4. Cypriaques 5. Le Jugement des armes
6. Philoctetes 7. Néoptolemé 8. Euryphyle
9. Sinon

۲۴ـ شعر حماسی، وصف هومر

نکتهٔ دیگر این است که انواع شعر حماسی هم همان انواع تراژدی است. چون شعر حماسی نیز ممکن است بسیط باشد یا مرکب همچنین ممکن است مربوط به‌وصف سیرت باشد. و یا در بیان واقعه‌ای دردانگیز. اجزاء اینگونه شعر نیز به‌استثنای آواز و منظرهٔ نمایش باید یکی باشد. شعر حماسی نیز مانند تراژدی هم به دگرگونی حاجت دارد، هم به بازشناخت و هم در آن ذکر واقعهٔ دردانگیز درکارست. گذشته ازین‌ها باید اندیشه وگفتار آن هم خوب باشد.

تمام این امور را اولین بار هومر مراعات کرده است و خوب هم از عهده برآمده است. از دو منظومهٔ او، یکی که عبارت از ایلیاد باشد داستانی ساده است که بر وقایع دردانگیز مشتمل است و آن دیگر که اودیسه باشد داستانی است مرکب، مشحون از بازشناخت‌ها[۱۵۲] و مربوط است به‌خصلت و سیرت اشخاص، گذشته از این‌ها هومر ازحیث گفتار و ازحیث اندیشه هم برهمهٔ شاعران دیگربرتری جسته است.

اما شعر حماسی با تراژدی از حیث طول قصه و از حیث وزن شعرتفاوت دارد. در باب حد طول آنچه تاکنون گفته شده است کفایت دارد چون در اندازهٔ داستان کافی است که بتوان آغاز و پایانش را در یک نظر ادراک کرد و وقتی این امر ممکن خواهد شد که بنای شعر از بنای منظومات حماسی قدیم کوتاه‌تر باشد و از حیث طول واندازه هم به‌اندازهٔ تمام تراژدی‌هایی باشد که در یک مجلس می‌توان آنها را نشان داد.

شعر حماسی یک مزیت خاص هم دارد که سبب می‌شود طول آن افزایش‌پذیر باشد. چون در تراژدی نمی‌توان اجزاء مختلف واقعه‌ای راکه مقارن زمان وقوع اصل داستان روی داده‌اند توصیف نمود. بلکه فقط آنهایی را می‌توان توصیف کرد که در روی صحنه هستند و بازیگران آن را نمایش می‌دهند[۱۵۳]. اما در شعر حماسی برعکس، به‌سبب آنکه متضمن نقل روایات است، می‌توان اجزاء مختلف را نیزکه مقارن زمان وقوع اصل داستان روی داده‌اند توصیف نمود و این اجزاء مختلف، اگر به‌موضوع اصل داستان ارتباط درست داشته باشند طول و تفصیل شعر را می‌افزایند، به‌طوری که این مزیت،

هم به‌اثر شاعر عظمت و وسعت می‌بخشد و هم شنوندهٔ شعر را از لذت تنوع محفوظ می کند و هم تنوع حوادثی را که بهم شباهت ندارند سبب می‌گردد. زیرا آنچه به‌زودی موجب ملالت می‌شود وتراژدی را از نظر می‌اندازد، وجود حوادث مکرر وشبیه بهم می‌باشند. اما وزن هروئیک (=پهلوانی) چنانکه تجربه نشان می‌دهد، از هر وزن دیگری جهت شعر حماسی مناسب‌تر است. در واقع اگر کسی در نقل داستان وزن دیگری و یا آنکه وزن‌های مختلف به‌کار برد کار او به‌طور بارزی زشت و زننده جلوه می کند. چون در بین تمام وزن‌های دیگر فقط وزن هروئیک (=پهلوانی) است که استحکام و وسعت بیشتری دارد و به‌همین سبب بیشتر از سایر اوزان جهت اشتمال بر کلمات بیگانه و انواع مجاز مناسب به‌نظر می‌آید و ازین لحاظ به‌خصوص هم اسلوب نقل و روایت بر سایراسالیب مزیت دارد. اما وزن ایامبی و وزن رباعی[1] وزن‌هایی هستند مشحون ازحرکات که یکی مناسب رقص است و دیگری مناسب کردار و حرکت. اما ترکیب این وزن‌ها با یکدیگر که خرمون[2] شاعر، کرده است غریب خواهد بود. از همین روست که هیچ شاعری منظومه‌ای طولانی را در وزن دیگری غیر از وزن هروئیک(=پهلوانی) به‌نظم در نیاورده است، و چنانکه‌گفته شد، در واقع همان طبیعت موضوع است که ما را به‌انتخاب وزنی مناسب هدایت می‌نماید.

دربین اوصاف و مزایای متعددی که هومر را مستحق مدح و ثنا کرده است این مزیت هم مخصوص اوست که ازهمهٔ شعرا تنها کسی که می‌داند شاعر در منظومهٔ خویش تا چه حدودی حق دارد مداخلهٔ شخصی بکند هومر است. در حقیقت، شاعر از پیش خود باید خیلی کم سخن بگوید زیرا اگر جز این باشد شاعر دیگر تقلیدی به‌جا نیاورده است[۱۰۴].

شاعران دیگر اکثر در طی منظومهٔ خویش، همه‌جا خود به‌جلوه در می‌آیند به‌طوری که جز اندک مایه و به‌ندرت به‌تقلید نمی‌پردازند. در صورتی که هومر بعد از مقدمه‌ای کوتاه، زنی یا مردی و یا هر شخصی دیگر را وارد صحنه می کند. چنانکه، هیچ یک از اشخاص داستان او فاقد خصلت و سیرتی خاص نیست و هر یک خصلت و سیرتی ازآن خویش دارد.

در تراژدی باید امور خارق‌العاده را البته وارد کرد، اما در شعر حماسی

1. Tetramétre 2. Cheremon

حتی ممکن است تا به‌امور غیرمعقول هم که خود از مهم‌ترین عوامل امور خارق‌العاده است پیش رفت[۱۰۵]. زیرا در شعر حماسی، اشخاص داستان در پیش نظر ما مشغول کردار و حرکت نیستند. چنانکه فی‌المثل داستان دنبال کردن هکتور[1] را اگر برصحنهٔ نمایش آورند موجب خنده خواهد بود؛ چون از یک جانب یونانیان دیده می‌شوند که بی‌حرکت ایستاده‌اند و دست از تعقیب هکتور بازداشته‌اند و از جانب دیگر آشیل هست که در منع آنها فقط به‌یک اشارهٔ سر اکتفا می کند[۱۰۶] اما این امور در شعر حماسی،دیگر به‌نظر در نمی‌آید. امور خارق‌العاده البته موجب لذت خاطر است وگواه صدق این دعوی آن است که تمام خلق وقتی که می‌خواهند واقعه‌ای را نقل و روایت کنند از پیش خود بدان چیزی در می‌افزایند تا سبب لذت خاطرگردد.

همچنین این نکته را نیز هومر به‌سایر شعرا آموخته است که امور خلاف واقع را چگونه باید تعبیر و بیان نمود و این کار از طریق مغالطه حاصل می‌گردد که گفتن حرف غلط باشد در کسوت حرف صحیح. چون وقتی امری موجود است و امر دیگری نیز وجود دارد، یا وقتی امری به‌وقوع می‌پیوندد و در پی آن امر دیگری هم صورت وقوع می‌یابد، در این صورت هرگاه امر ثانی حقیقت داشته باشد مردم چنین می‌پندارند که‌امر اول نیز حقیقت دارد ویا صورت‌حقیقت خواهد یافت. اما این پندار خطاست. جهت این است که وقتی امر اول خلاف واقع است، اما امر دیگری هم هست که اگر امر اول خلاف واقع نمی‌بود،وقوع این امر دیگرنیز ضرورت می‌داشت عامه‌بین آن دو امر ارتباطی قایل، میشوند و علتش این‌است. که چون ذهن می‌داند که‌امر ثانی‌حقیقت‌دارد، ازین امر به‌اشتباه چنین نتیجه می‌گیرد که امر اول هم حقیقت‌دارد.نمونهٔ این امر قصهٔ حمام است [۱۰۷] در داستان اودیسه.

امر محالی را که وقوع آن محتمل به‌نظر می‌رسد، باید بر امری ممکن که باورکردنی به‌نظر نمی‌آید ترجیح داد و موضوعات هم نباید از اجزایی تألیف بیابد که غیر معقول باشند برعکس ازموضوعات داستان نبایدهیچ امری غیرمعقول باشد مگر اینکه آن امر از آنچه در نمایشنامه هست خارج و جدا باشد. چنانکه قهرمان داستان ادیپوس[2] نمی‌داند که لایوس[3] هلاک شده

1. Hector 2. Oedipus 3. Laius

است. اما امر غیرمعقول در اصل وقایع نمایشنامه به‌هیچوجه نباید وارد شود چنانکه در الکترا[1] کسانی که از بازی‌های پی‌تیک[2] سخن می‌گویند[۱۰۸]، و نیز در می‌زیان‌ها[3] شخصی که از تژه[4] به‌می‌زیه[5] می‌آید، و یک کلمه هم در بین راه برزبان نمی‌آورد، ازین‌گونه‌اند. ادعای این که، بدون این امور غیر معقول داستان ضایع می‌شود نیز بهانه‌ای مضحک است چون از اول باید از تألیف چنین داستان‌هایی خودداری کرد. اما اگر شاعر جزیی غیرمعقول[6] را در داستان داخل بکند، لیکن قدرت اینرا داشته باشد که برآن امر غیرمعقول سایه‌ای از حقیقت بیندازد، در این صورت حق دارد که این کار را با وجود آنکه کاری عبث هست تعهد بنماید[۱۰۹].

بنابراین تفصیلی که در اودیسه راجع به کیفیت پیاده‌شدن اولیس در ساحل روایت شده است[۱۶۰]، چنان وقوعش غیرمحتمل است که اگر آن مضمون در دست شاعری معمولی افتاده بود این تفصیل هیچ مقبول نمی‌بود. اما دراین‌جا، شاعر نامعقول بودن داستان را به‌وسیلهٔ چاشنی‌ها و پیرایه‌هایی که بر داستان افزوده است پنهان داشته است.

اماگفتار اگر لازم باشد که در آن آرایشی به‌کار برند باید فقط در آن قسمت‌هایی باشد که ازکردار خالی است و به‌بیان سیرت و اندیشه هم‌اختصاص ندارد زیراگفتاری که زیاده آراسته باشد سیرت‌ها و اندیشه‌ها را نیز از انظار مخفی می‌دارد.

۲۵- رفع بعضی اشکالات منتقدان

در باب مسایل و در باب جواب آنها و همچنین در بارهٔ تعداد آن مسایل که در آنها مناقشه رفته است وانواع آنها، از ملاحظات ذیل می‌توان نظر روشنی به‌دست آورد. چون شاعر کارش تقلید است، درست مانند نقاش وهرصنعتگر دیگری که کارش صورتگری است[۱۶۱]، به‌حکم ضرورت باید در تقلید یکی ازین سه طریقه‌را پیش‌گیرد: یعنی اشیا را باید یا چنانکه بوده‌اند و هستند تقلید

1. Electra 2. Les Jeux Pythiques 3. Les Mysiens 4. Tegee
5. Mysie 6. Irrationnel

کند، یا آنهارا باید چنانکه مردم می‌گویند و یا به‌نظر وی چنان می‌آید تصویر کند و یا اینکه آنها را طوری تقلید کند که باید آن طور باشند. از طرف دیگر اموری راکه شاعر تقلید می کند به‌وسیلهٔ گفتار به‌تقلید آنها می‌پردازد وگفتار هم بر کلمات بیگانه و مجازها و بسیاری از تصرفات که در الفاظ وارد شده است و آن‌گونه تصرفات را بر شاعران روا داشته‌ایم مشتمل تواند بود.

این نکته رانیزباید بدین سخن افزودکه، معیار ارزش وسنجش درشعر وسیاست و یا درشعر وسایرفنون یکی نیست[۱۶۲].

در فن شعر، خطایی که ممکن است روی دهد دو نوع است یکی خطایی که به‌خود فن شعر متعلق است و دیگر خطایی که در شعر عرضی است و دخلی به‌هنر شعر ندارد. چنانکه اگر شاعر در صدد تقلید امری برآمده باشد اما ازعجز نتوانسته باشد از عهدهٔ آن برآید در این صورت خطای او مربوط است به‌خود فن شعر، اما اگر خطای او بدین سبب باشدکه آن امر را به‌غلط تقلید کرده است مثل اینکه اسبی را چنین توصیف کرده باشدکه هردو پای راستش را در یک لحظه پیش نهاده است[۱۶۳]، یا اینکه اگر خطای او مربوط به‌علم خاصی مثل علم طب یا علم دیگری باشد، یا اینکه در شعر خویش اموری آورده‌باشد که به‌وجهی از وجوه محال و غیرممکن بنماید، در این صورت دیگر خطامربوط به‌صناعت شعر نیست. بنابراین برای آنکه بتوان به انواع نقدی‌که مناقشات متضمن آنهاست جواب داد می‌بایست بدین نکات توجه کرد:

نخست ازبحث در مواردی شروع کنیم که مربوط و متعلق به‌خودصناعت شعر می‌باشد. اگر اموری که وقوع آنها محال است در شعر بیان شود البته خطاست اما اگر شاعر به‌هدف خاص هنر که معلوم شده است نایل شده باشد و بدین طریق قسمتی از شعر او جالب‌ترگردیده باشد، البته این خطا را بر وی می‌توان بخشود. مثال این امر قضیهٔ دنبال کردن هکتور[۱۶۴] است. مع‌هذا، اگر ممکن شود که هدف هنر به‌نحوی بهتر و یا حتی به‌درجه‌ای مساوی تأمین شود و در عین‌حال از حقیقت هم عدول نیفتد وکار به‌محال‌گویی نکشد در این صورت اگر شاعر باز این خطا را ارتکاب کند خطایش دیگر بخشودنی نیست زیرا در هر حال شاعر باید که اگر دست دهد هیچگونه خطایی را ارتکاب نکند

ازین‌گذشته، باید دید خطایی که پیش آمده است، از کدام مقوله‌است؛ از مقولهٔ خطاهایی است که به‌صناعت شعرمتعلق هستند یا ازمقولهٔ خطاهایی که تعلق دارند به‌امر دیگری که آن امر عرضی است. چون خطایی که ناشی شده باشد ازین که شاعر نمی‌داند فی‌المثل گوزن ماده[1] شاخ ندارد البته کمتر است از خطایی که ناشی شده باشد از اینکه‌گوزن ماده را به‌طور ناپسندی‌تصویر کرده باشد[۱۶۵] همچنین اگر انتقادی که بر سخن شاعر می کنند مبتنی باشد براین دعوی که سخن وی عاری ازحقیقت است، می‌توان این اعتراض را بدین‌گونه رد کرد که بگوییم شاعر امور را به‌طوری که باید چنان باشد تقلید کرده است. چنانکه سوفوکل می‌گفته است که وی مردم را چنانکه باید باشند تصویر می‌نماید در حالی که اوری‌پید آنها را چنانکه در واقع هستند تصویر می کند[۱۶۶].

غیر ازین دو جوابی که به‌اعتراض منتقدان بیان‌گشت این را هم‌می‌توان گفت که آنچه شاعرگفته است عبارت است از اعتقادی که بین عامه شایع‌است چنانکه این سخن را در مورد افسانه‌هایی که در بارهٔ خدایان سروده شده است می‌توان‌گفت. در واقع افسانه‌های راجع به‌خدایان را شعرا شاید نه‌بهتر از آنچه هست سروده‌اند و نه‌موافق آنچه هست. بلکه آن افسانه‌ها را طوری سروده‌اند که به‌قول کسنوفانس[2] «موافق است با اعتقادی که بین عامه رایج است» بعضی امور هم شاید نه بهتر از آنچه هست، بلکه فقط بدانگونه که در قدیم واقع می‌شده است در شعر شاعران نقل و حکایت شده است. چنانکه در وصف سلاح لشکریانی که خفته بودند گفته‌اند «... نیزه‌هاشان را راست در زمین استوار کرده بودند، آهن‌هاشان به‌بالا.» و این کار در آن روزگاران معمول‌بوده است، چنانکه هنوز هم بین ایلیریان[۱۶۷] این رسم برقرار است همچنین، در این باب نیز که‌گفتار یا کردار کسی خوب یا بد است نباید اکتفا کرد به اینکه آن‌گفتار یا کردار در حد خویش خوب‌است یا بد، عالی است یا پست‌است. بلکه، باید نظر به‌آن کسی هم که کردار یاگفتار از او سر می‌زند داشت و دید که‌گفتار و کردار او متوجه کیست؛ به‌خاطر کیست، و برای چیست و آیا فی‌المثل از آن‌گفتار و کردار قصدش آن است که منفعت بزرگتری را برای خویش جلب کند یااینکه

1. La Biche 2. Xenophane

مضرتی بزرگ‌تر را از خویشتن دفع نماید؟

در جواب بعضی انتقادات هم می‌توان به‌شیوهٔ گفتار تمسک جست چنانکه در اعتراض [۱۶۸] براین عبارت «از استران و سگان نخست آغاز شد» می‌توان جواب داد که شاید شاعر آن لفظی را که به‌معنی استر است در معنی غریبی که داشته است به‌کار برده است و قصدش از آن لفظ، نگهبانان و پاسبانان بوده است نه استران، که از معنی خاص لفظ بر می‌آید. همچنین در آنجا که شاعر راجع به‌دولون[1] سخن می‌راند و می‌گوید که او «ترکیبی ناخوش داشت» [۱۶۹] معنایش این نیست که تن او نا به‌اندام بود بلکه مقصود این است که صورتش زشت بود چون کریتیان[2] وقتی «ترکیب خوش» می‌گویند مرادشان صورت کسی است که چهرهٔ زیبا دارد. همچنین وقتی شاعر می‌گوید بادهٔ تند درده مقصودش آن نیست که باده‌ای ناب از آن‌گونه که مستان عربده جوی خواهند بدو در دهند بلکه مقصودش آن است که چابک‌تر و تندتر بدو باده به‌پیمایند [۱۷۰]. در مورد بعضی عبارات می‌توان چنین پاسخ داد که شاعر برسبیل مجاز سخن گفته است چنانکه این گفتهٔ شاعر: «.. همهٔ خدایان و دلاوران همه شب خفته بودند.» با آنچه می‌گوید که: «... وی چون نظر به‌دشت تروا دوخته بود از آواز نای و شیپور به‌شگفت آمد [۱۷۱].» مغایرت دارد جوابش این است که در عبارت نخست لفظ همه برسبیل مجاز به‌جای لفظ بسیاری آمده است، زیرا که همه نوعی است از بسیار. همچنین در این عبارت تنها وی بود که به‌دریا نمی‌رفت [۱۷۲] می‌توان جواب داد که سخن بروجه مجاز گفته شده است چون لفظ تنها را، فقط برای آن کسی استعمال کرده است که از سایرین شناخته‌تر است.

همچنین در رد بعضی شبهات می‌توان تمسک به‌طرز ادا و آهنگ[3] کلمات نمود. چنانکه هیپیاس از اهل ثاسوس، اعتراضاتی را که براین قول: سرودی را باید بدودهیم [۱۷۳] و براین قول: قسمتی از آن ازباران سوده و فرسوده‌گشته بود وارد گردیده است [۱۷۴] از همین راه جواب داده است. در بعضی موارد می‌توان با توجه به‌موارد فصل و وقف بین کلمات اشکالاتی را که کرده‌اند حل نمود، چنانکه در باب این سخن انباذقلس که می‌گوید: «... از آن پس چیزهایی که پیش از

1. Dolon 2. Cretans 3. Accent

آن فناناپذیر بودند فناپذیر شدند و چیزهایی که صاف و خالص بودند پیش از آن ممزوج و بهم آمیخته شدند[۱۷۵]» به‌همین طریق اشکال را رفع کرده‌اند. بعضی‌اشکالات را هم ازین راه حل کرده‌اند که برای کلمهٔ واحد دو معنی قایل شده‌اند چنانکه در اشکالی که براین سخن شاعر کرده‌اند که گوید «... چون بیش از دو ثلث از شب بگذشت[۱۷۶].» جواب داده‌اند کلمه‌ای که به‌معنی بیش‌گرفته می‌شود معنی دیگر هم دارد.

برخی اعتراضات راهم می‌توان با توجه به‌استعمال لغوی جواب داد: — چنانکه لفظ یونانی معادل شراب برهرآشامیدنی که‌آمیخته باشداطلاق می‌گردد ازین رو جایز هست که‌گفته شودگانی‌مد[1] برای زئوس شراب ریخت هرچند که خدایان شراب نمی‌نوشند[۱۷۷]. همچنین بر کسانی که افزارها از آهن می‌سازند لفظ رویگر نیز اطلاق شده است از همین روست که‌گفته‌اند: ساق بندی از روی که به‌تازگی ساخته شده بود. البته مقصود ساق بندی است که از آهن ساخته باشند[۱۷۸] اما این اشکال اخیر را از طریق قول به‌استعمال مجاز نیز می‌توان حل کرد.

همچنین وقتی در سخن کلمه‌ای است که مستلزم تناقض به‌نظر می‌آید-باید تحقیق کرد که آن کلمه در چه معانی مختلفی ممکن است به‌کار رفته باشد چنانکه در این عبارت شاعر که‌گوید: نیزه رویین آنجا فرو ماند باید دید لفظ فروماند را چند معنی تواند بود[۱۷۹]. و این در نظر ما درست‌ترین راه جهت فهم مقصود است و به کلی با آنچه گلاوکون[2] می‌گوید تفاوت دارد به‌عقیدهٔ او برخی ازنقادان اموری را، بدون آنکه سببی موجه داشته باشد مسلم و مقبول می‌شمارند و آنگاه براساس آن نظر خویش را اظهار می‌دارند و چون در باب امری اظهار نظر کردند، هرچه با آن رای خویش مغایر به‌بینند باطل شمارند. ازین‌گونه است مناقشاتی که منتقدان در باب ایکاریوس[3] کرده‌اند چون مسلم دانسته‌اند که وی اهل لاسه دمونی[4] بوده است این امر را که تلماک[5] او را در آن هنگام که به‌لاسه دمونی آمده است ندیده باشد، نامعقول شمرده‌اند. اما در این مورد شاید آن دعوی که کفالینیان [۱۸۰] دارند[6] مقرون به‌حقیقت

1. Ganyméde 2. Glaucon 3. Iccarios 4. Lacedemonie
5. Télémaque 6. cephaleniens

باشد که می‌گویند زوجهٔ اولیس از زنان کفالینی بوده است و به‌همین سبب نام پدر او ایکاریوس نبوده است بلکه ایکادیوس[1] بوده است در واقع این اشکال، محتمل است که فقط مبتنی برخطای منتقدان بوده باشد.

باری، امری که ممتنع است، توجیه‌آن یابدین وجه تواند بود که آن امر ممتنع با غرض و غایت شعر مناسب است یا اینکه آن ممتنع بودن بهترین وجه آن‌امر است و یااین که آن امرممتنع موافق است باآنچه عامه اعتقاد دارند. اما توجیه از طریق بیان تناسب با غایت و غرض شعر بدین وجه است که امر ممتنع اگر باور کردنی باشد، البته بهتر از آن امر ممکن است که باور کردنی نباشد.

و اگر ممتنع باشد که اشخاصی وجود داشته باشند نظیر آنچه زیوکسس آنها را تصویر کرده است جواب آن است که این اشخاص خیلی بهتر است که همین‌گونه ممتنع به‌نظر آیند چرا که آنچه هنرمند می‌سازد لازم است برتر از امری که وجود واقعی دارد باشد. اما اعتقاد عامه، اموری راتوجیه می کند که غیر محتمل می‌باشندو البته در بعضی مواقع هم آن امور غیر محتمل نیستند. چون‌این احتمال هم‌هست که چیزها بعضی اوقات به‌کلی برخلاف آن صورتی باشند که احتمال می‌رود باید چنان باشند.

اما در موردی که اقوال متناقض به‌نظر می‌آید باید در آن اقوال موافق قاعدهٔ اهل جدل نظر کرد، و دید که آیا واقعاً در این تناقض وحدت محمول حاصل است، و آیا حکم برموضوع واحدی قرار گرفته یا نه[۱۸۱]. قبل ازین تحقیق نمی‌توان نتیجه‌گرفت که شاعر برخلاف قول خویش سخن‌گفته است و یا برخلاف آنچه هرخردمندی بدان حکم تواند کرد دعوی نموده است.

با این همه، ایراد کسانی که می‌گویند امر نامعقول و کار ناشایست را بی‌آنکه هیچ ضرورتی آن را ایجاب کرده باشد شاعر نباید در سخن بیاورد بجاست و ازهمین مقولهٔامر نامعقول است وجود شخص اژه[۱۸۲] در نزد اوری پید ونیز از مقوله کار ناشایست است کاری که منلاس[2] در نمایشنامهٔ اورست[3] دارد[۱۸۳]. بنابراین انواع ایرادهایی که ممکن است برشاعرگرفت برمی‌گردد

1. Icadios 2. Menelas 3. Orestes

به‌پنج ایراد[۱۸۴]، بدین وجه که گفته شود سخن شاعر محال است یا نامعقول است یا خلاف اخلاق است یا متناقض است یا اینکه با مقتضیات صناعت سازگار نیست. اما جواب‌هایی را که به‌این ایرادات می‌توان داد باید از روی اصولی که ذکر شد به‌دست آورد و تعداد این جواب‌ها دوازده تاست.

۲۶- تفوق تراژدی بر حماسه

اکنون می‌توان پرسید که کدام یک ازین دو نوع تقلید برتر است؟ تقلید به‌وسیلهٔ حماسه، یا تقلید به‌وسیلهٔ تراژدی [۱۸۵]. در واقع اگر آن تقلید بهتر و برتر شمرده می‌شود که ابتذال آن کم‌تر باشد و اگر آن تقلید ابتذالش کم‌تر است که تماشاگران آن اشخاص برتر وگزیده‌تری باشند در این صورت ناچار آن‌گونه تقلید که همه چیز را شامل می‌شود[۱۸۶] البته مبتذل‌تر خواهد بود چنانکه بازیگران می‌پندارند که اگر به‌هنگام بازی چیزی از خودنیفزایند عامهٔ تماشاگران سخن را فهم نمی‌توانند کرد ازین رو در روی صحنه حرکات بسیار به‌جا می‌آورند و حال این بازیگران شبیه است به‌حال آن نی زنان کم مایه که چون خواهند انداختن صفحهٔ فلزی[1] را تقلید کنند به دشواری به‌خود می‌پیچند و یا چون خواهند آواز اسکولا[2] را با عود بنوازند، استاد سردستهٔ خویش را[3] فروبی کشند[۱۸۷]. بنابراین، تراژدی همان عیبی را دارد که بازیگران پیشین نیز آن را براخلاف خویش می‌گرفتند. چنانکه مونیسکوس[4] به‌سبب افراطی که کالیپیدس[5] در تقلید حرکات داشت او را میمون لقب داد و همین لقب در حق پیندار نیز به کار رفته است[۱۸۸].

بدین ترتیب، همان‌گونه که اخلاف از بازیگران پیشین فروترند تراژدی نیز از فن حماسه فروتر است. زیرا حماسه، مخاطبش جماعتی است ممتاز که برای درک آن محتاج به‌تمثیل حرکات نیست، در صورتی که تراژدی طرف خطابش جماعتی میانه حال و فروترست. پس چون تراژدی مبتذل‌تر است، روشن است

1. Disque 2. Scylla 3. Coryphèe 4. Mynniscos
5. Callipidés

که آنرا از حماسه پست‌تر و فروتر می‌توان شمرد.

اما این ایراد اولا برشاعر وارد نیست بلکه وارد برباز یگراست چون راپسود[1] هم که اشعار حماسی روایت وانشاد می کندممکن است حرکات مصنوع در آورد، چنان‌که سوزیسترات[2] که راپسود بود نیز همین حال را داشت و همچنین آوازه‌خوان هم ممکن است ازین حرکات مصنوع در بیاورد چنانکه مناسی ثئوس[3] آوازه خوان از اهل اوپونته[4] همین حال را داشت[۱۸۹].

دیگر اینکه، هرگونه حرکتی البته مذموم نیست، چنانکه هرنوع رقصی هم درخور نکوهش نیست بلکه حرکات بازیگران کم مایه است که نکوهیدنی است و همین ایراد است که درسابق برکالیپیدس می‌گرفتند. چنانکه امروز هم بردیگران این ایراد را می‌گیرند، و می‌گویندکه این ها حرکات زنان پست را تقلید می‌نمایند.

به‌علاوه‌تراژدی حتی اگربا حرکات هم مقرون نباشد،اثری که مخصوص خودش هست خواهد داشت و از این حیث با حماسه تفاوت ندارد چون تنها قرائت آن هم کافی است که ارزش آن را به‌وضوح معلوم بدارد[۱۹۰] اما اگر تراژدی از سایر جهات برحماسه تفوق داشته باشد دیگر ضرورت نداردکه این امرهم برای آن مزیتی محسوب شود. حقیقت آن است‌که تراژدی ازسایر جهات نیز برحماسه تفوق دارد. چون تراژدی تمام مزایای حماسه را واجد است حتی جایز دانسته‌اندکه وزن حماسه را هم در آن به‌کار برند[۱۹۱] به‌علاوه این مزیت دیگرش هم خالی از اهمیت نیست‌که، از موسیقی و مجلس‌آرایی نیز بهره‌مند است و اینها نیز خود وسیلهٔ مؤثری برای ایجاد لذت می‌باشند. ازین‌ها گذشته تراژدی صفت خاص دیگری هم داردکه عبارت باشد از وضوح و روشنی بسیار، خواه قرائت شود و خواه به‌نمایش درآید.

تراژدی این مزیت دیگر را نیز دارد، که بامجال کمترغایتی راکه خود از تقلید دارد تحقق می‌دهد. چون مردم، آن داستانی راکه محدودتر باشد از آنچه طولانی‌تر و پراکنده‌تر باشد بیشتر دوست دارند. چنانکه اگر به‌ادیپوس اثر سوفوکل به‌اندازهٔ ایلیاد طول و تفصیل داده می‌شد دیگر اینقدر مطلوب نمی‌بود[۱۹۲]. به‌علاوه درموضوعاتی‌که شاعران حماسه‌سرا پرداخته‌اند

1. Rhapsode 2. Sosistrate 3. Mnasitheos 4. Oponte

وحدت از آنچه در داستان‌های مربوط به‌تراژدی هست کم‌تر است[۱۹۳] و شاهد این دعوی آن است که از هرحماسه‌ای می‌توان چندین تراژدی پرداخت. چنانکه شاعر اگر در سراسر حماسهٔ خویش فقط یک قصهٔ واحد را بپروراند باز به‌حکم ضرورت، یا حماسهٔ او به‌سبب ایجاز زیاد محقر جلوه خواهد کرد و یا آنکه به‌رعایت طول و تفصیل که در نوع حماسه معمول است، زیاده مفصل و پوچ به‌نظر خواهد آمد.

اما دراینجا سخن ما درباب آن‌گونه حماسه است که متضمن وقایع متعدد باشد، چنانکه ایلیاد متضمن اجزاء عدیده است و همچنین اودیسه اجزاء عدیده دارد و آن اجزاء نیز به‌نوبت خویش هریک طولی مخصوص به‌خویش دارند. مع هذا این نکته مانع از آن نیست که این دو منظومه، به‌کامل‌ترین صورتی تألیف یافته باشند و هریک نیز تقلید کاملی از کردار واحدی باشد.

پس اگر تراژدی تفوق خود را برحماسه به‌سبب تمام این مزایا و هم به‌سبب تأثیر خاصی که در آن صناعت هست حفظ می کند، باید نه‌فقط تأثیری، ازهرمقوله که باشد،در انسان داشته باشد بلکه باید آن تأثیری راکه‌مخصوص آن است و پیش ازین بدان اشارت رفته است داشته باشد[۱۹٤]. واضح است که چون تراژدی غایت وغرض خود را بهتر تحقق می‌دهد، البته برحماسه برتری دارد.

اکنون در باب تراژدی و حماسه، و در باب ماهیت و انواع آنها و همچنین در باب اجزاء اصلی و تعداد و اختلاف آن اجزاء و در باب علل و موجباتی که سبب توفیق دراین دو صناعت می‌شود، و خلاصه در باب مسایلی که ممکن است در مورد شعرا پیش آید و جواب‌هایی که به‌این مسایل می‌توان داد، آنچه تا اینجا گفته شد کافی است[۱۹۵]....

۷ یاد داشتها

۱

1. Zeller. E., *Die Philosophie der Griechen In Ihrer Geschichtlische Entwicklung, II, 2, 1963* /4

۲. برای بحث بیشتر درین باب رجوع شود به: نقد ادبی چاپ دوم، جلد اول/ ۳۴۳—۳۴۲، جلد دوم /۸۰۰؛ مقایسه شود با:

Hirschberger, J., *Geschichte der Philosophie, 1957,* 1/265

۳. بعضی محققان گفته‌اند: تقریباً هیچ صفحه‌ای از آثار او نیست که از تأثیر افلاطون خالی باشد. مع هذا محقق است که بعد از مرگ افلاطون، تدریجاً اختلاف وی باآنچه استاد تعلیم میکرده‌است افزونی یافته است و به هر حال اظهار احترام و تکریم وی در حق استاد اختلاف رأی آنها را نفی نمیکند. یک مورخ معاصر می گوید: اگر او درهر صفحه که می‌نوشت، عقاید افلاطون را رد میکرد، برای آن بود که او در هر صفحه که می‌نوشت چیزی از افلاطون اخذ کرده بود.

4. Charles Lalo., *Aristote* /6

۵. قابوسنامه، به اهتمام دکتر غلامحسین یوسفی ۱۳۴۵/ ۳۷—۳۶؛ دربارهٔ انتساب قطعه به ارسطو، و اینکه آن قطعه در ستایش سقراط بوده است یا در ستایش افلاطون بحث‌هایی هم شده است و ظاهراً اکنون در صحت انتساب قطعه به ارسطو و اینکه ممدوح وی نیز کسی جز افلاطون نیست جای تردید نباشد. برای تفصیل بیشتر، و ترجمه انگلیسی تمام قطعه رجوع شود به:

Jeager, W., *Aristotle, Fundamentals* of *the History of his Development,* 1955, indexes

6. Sir David Ross, *Aristotle,* 1960/3

۷. این «نسبت کود کبارگی» «Paederastisches Verhältnis» چنانکه Eduard Zeller براساس بررسی Boeckt خاطرنشان میکند غیرممکن به‌نظر میرسد. خواجه بودن هرمیاس و قراین دیگر مخصوصاً قبول آن را ممتنع می‌نماید. رجوع شودبه:

Zeller، E, *Die Philosophie der Griechen II*, 2, 1963/20

8. Jaeger, W., *OP. Cit.* /120

9. Gomprez, Th., *Les Penseurs de La Grece*, III, 1928/21
درویزن مورخ آلمانی می‌گوید: آنکس که دنیا را با فکر خویش مسخر کرده بود کسی را تربیت کرد که می‌بایست آن را به‌شمشیر مسخر کند. رجوع شود به:
Droysen, J. G., *Histoire D'Alexandre Le Grand*, traduit par J. Benoist-Michin, 1934/73

مع‌هذا همین درویزن با لحن ستایش آمیزی که از دقت و تحقیق عاری به‌نظر می‌رسد، جای دیگر می‌گوید: ارسطو بود که اسکندر را باعظمت فکر وفکر عظمت آشنا کرد و باو، آموخت لذت‌های حسی را کوچک بشمرد و از آنها بپرهیزد.
Droysen, J., *Op. Cit* /73
اما اسکندر که در تمام انواع شهوات و لذات حسی منهمک بود معلوم نیست کدام حس تحقیر نسبت به‌لذتهای‌حسی و کدام اندیشه پرهیز را از ارسطو آموخته است؟

10. Lesky, A., *A History of Greek Literature* 1966/550

11. Lesky, A., *Op. Cit.* /551

12. c.f., Ross, *Aristotle* /5-6

۱۳. متن وصیت نامه در کتاب دیوژن‌لائرس نقل شده است:
Diogène Laèrce; *Vie, Doctrines et Sentences des Philosophes illustres, traduit* par Robert Genaille, I, 1965/322-324; *C.f.*, Jaeger, W., *Op. Cit.*/320-322

۱۴. دشواری‌هایی که در متون موجود آثار ارسطو هست، همواره محققان را دچار تردید در انتساب همهٔ آنها به‌شخص ارسطو داشته است. در سالهای اخیر محققی در کتاب خویش به این عنوان:
Zürcher, J, *Aristoteles Werk und Geist*, 1952
مدعی شده است که از آن میان فقط یک ربع ازمجموعهٔ آثار ارسطویی Corpus Aristotelicum اصالت دارد باقی هر چه هست از تئوفراسطس است. اما این دعوی‌البته با تحقیقات مربوط به‌مسایل فقه‌اللغة توافق ندارد. در بارهٔ فهرست‌های کهنه، و مجموع روایاتی که تعدادآثار ارسطو را تاهزار عنوان رسانیده‌اند، وهمچنین در بارهٔ نقد و ارزیابی این روایات، رجوع شود به:
Zeller, E., *Die philosoPhie der Griechen in ihrer Geschichtlichen Entwicklung, II,* 2 1963/50-55
Lesky, A., *A History of Greek Literature* /556-557

۱۵. برای تفصیل بیشتر درین باب مخصوصاً رجوع شود به:
Ross, D., *The Devélopment of Aristotle's Thought*, in «*Aristotle and Plato in Mid-Fourth Century*», *edited* by I. Düring and G. E. L. Owen, 1960/1-17

16. Ross, D., *Aristotle* /18-19

۱۷. برای تبرئه ارسطو ازین معایب مربوط به‌سبک‌و انشاء بعضی کوشیده‌اند آنرا ازطریق انتساب‌این احوال به‌سعی وی در روشنگری مطالب توجیه نمایند. مقایسه شود با:
Sarton G., *A History of science*, I/479

۱۸. برای تفصیل رجوع شود به:

Zeller, E-, *Op. Cit.*/138-144

19. Jaeger, W., *Aristotle, Fundamentals of the History of his Development*, 1955/39-53

C.f., Rees, D. A, *Theories of the Soul in ihe Early Aristotle*, in "*Aristotle and Plato*» ed.by Düring and Owen, 1960/191-200

20. Sarton, G., *A History of Science*,*I* /474-475

21. Brehier, E., *Histoire de La Philosophie*, 1948,I,I/169

22. Jaeger, W., *Op. Cit*/30, *C.f.*, Moraix P., *A La Recherche de L' Aristote Perdu* 1957

23. De Vogel. C. J., *The Legend of the platonizing aristotle, in Aristotle and Plato* ed. by During and owen, 1960/248-251

۲۴. مقایسه شود با:

Ross, D; *Aristotle*/17-18

۲۵. آنچه‌را در متافیزیک مطرح‌است خودارسطو نه‌به‌این نام‌بلکه‌به‌نام فلسفهٔ اولی ـ Proto Philosophia می‌خواند از آنکه موضوع آن نسبت به‌موضوع هر علم دیگر در مرحله نخستین و مقدم برآن بود. همچنین وی آنراگاه به‌عنوان حکمت Sophia وگاه به‌عنوان علم الهی Theologik نیز خوانده‌است برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به:
Collingwood, *Metaphisics*/3-10

26. Hirschberger, J, Geschichte der philosophie, I/139
مع‌هذا در بین آنچه بعد از ارسطو بر منطق افزوده‌اند شکل چهارم قیاس اقترانی شرطی را باید یادکرد. شکل چهارم را ظاهراً چون عکس شکل نخست و اخس از تمام اشکال بوده است ارسطو مورد اعتنا قرار نداده باشد.

قیاس شرطی را ظاهراً شیخ‌الرییس شناخته باشد. درین مورد علاوه بر تصریح اشارات شیخ، رجوع شود به رهبر خرد، استاد محمودشهابی/۲۵۳، ۲۶۰، ۲۸۹ در واقع شکل چهارم را غالباً بی‌اهمیت شمرده‌اند و عدم توجه ارسطو بدان را نقصی ندانسته‌اند. در مباحث دیگر نیز، هر چند بعضی از اهل منطق مطالبی بر اقوال ارسطو افزوده‌اند آن اقوال غالباً جز مسایل مربوط‌به‌اصطلاحات و مشاجرات‌لاطایل‌نیست و با آنکه تمام قول کانت را امروز نمی‌توان درین باب تصدیق کرد، باز نمی‌توان کار ارسطو را چندان محتاج به‌تکمیل شمرد. نیز مقایسه شود با:

Stace, W.T., *A Critical History of Greek Philosophy*, 1956/260-61

27. Allan, D. J., *Aristote, Le Philosophe*, 1962/131

در هرحال ارسطو یکبار در ریطوریقا(۱۳۵۹)از علم «آنالوطیقا»سخن می گوید. مع هذاوی آنرا نه در شمار علوم نظری‌می‌آورد و نه در ردیف علوم عملی‌ذکرمی کند. با اینهمه از قراین برمی‌آید که وی به‌فایدهٔ‌عملی‌آن دراستدلال، در رد مغالطات سوفسطایی،وحتی در انواع خطابه توجه داشته‌است، و اینکه در ریطوریقا از آنالوطیقا به‌عنوان‌علم‌سخن‌گفته است ظاهراً ناظر به‌همین معنی باشد. برای تلقی خود او از منطق، رجوع شود به:

Ross, D., *Aristotle* /20-21

28. Stace, W.T., *A Critical History of Greek philosophy*, 1956/258

۲۹. برای تفصیل قول ارسطو در باب صورت و اینکه صورت عبارت از کمال حرکت است، شرح اسکندر افرودیسی درخور مطالعه است. رجوع شود به:عبدالرحمن‌بدوی، ارسطو عندالعرب ۱۹۴۷/۲۹۰ — ۲۹۸

30. Lesky, A., *A History of Greek Literatur*/559

31. Hirschberger, J., *Geschichte der Philosophie,I* /183

۳۲. برای تفصیل بیشتر درین باب و قول شارحان و نقد آنهارجوع شود به:

Ross, D., *Aristotle* /148-153

33. Jaeger, W., *Aristotle*/327-8 (این‌شماره‌در متن‌اشتباهاً ۳۲ چاپ شده است)

ارسطو تفاوت عمل ابداعی Poiesis و عمل‌اقدامی Prasis را در نظرداشته وخاطرنشان کرده است که اولی از قوهٔ ذوق‌زیبائی‌سرچشمه‌می گیرد درصورتیکه‌دومی‌از قوهٔ اراده و خواست ناشی است به‌علاوه هدف‌عمل‌اقدامی‌درفعالیت کسی‌است که‌آنرا انجام می‌دهد درصورتیکه غایت عمل ابداعی در خارج از خودآن و در اثری‌است که‌از آن‌حاصل می‌شود. برای مآخذ این اقوال که‌درمتافیزیک، طوبیقا، کتاب‌السماء، کتاب‌اخلاق و مواضع دیگر آمده است رجوع شود به:

Zeller, E, *Die Philosophie der Griechen*, II, 2, 1963 /177 - 178, 580,764

34. Ross, D., *Aristotle*/19 (این‌شماره در متن اشتباهاً ۳۳ چاپ شده است)

۲

1. Werner, Ch, *La Philosophie Grecque P. B. P*/104

۲. درحقیقت‌گاه به‌نظر می‌آید که در آنچه به‌مسأله تقلید اشیاء از مثل و بهره‌ای که آنهااز معقولات دارند مربوط است، افلاطون در طی بعضی از محاورات خویش جواب به -

اعتراضاتی میدهد که ارسطویی است. ازینجا احتمال دادهاند که استاد شاید در طی این مباحث از انتقادها و ملاحظات شاگرد خویش تأثیر پذیرفته باشد. مقایسه شود با:

Challaye, F., *Petite Histoire des Grandes Philosophies* 1948/43

۳. این امتزاج متعادل دوعنصر متفاوت‌علمی که به‌تعبیرادوارد تسلرعبارت‌است‌از عنصرجدلی‌و نظریDialektisch_spekulative وعنصرتجربی‌وعینی Empirisch_Realistische در واقع قبل‌از ارسطو هـم‌سابقه دارد ولیکن در تعلیم‌سقراط و افلاطـون توجـه واستغـراق‌در جنبهٔ نظری مسایل‌گاه تا جایی بوده است که از توجه آنها به‌محسوسات و واقعیات تا حدی مانع می‌آمده است معهذا آنچه به‌فلسفهٔ ارسطو سیمایی مشخص و ممتاز میدهدهمین امتزاج و اعتدال بین این دو عنصر است، نه اینکه شیوهٔ ارسطو به کلی مبتنی بر مشاهده باشد و شیوهٔ افلاطون منحصراً نظری صرف. برای مزید توضیح رجوع شود به:

Zeller, E., *Die philosophie der Griechen, II.* 2/787-799

٤. در واقع حکماء اقدمین مثل طالس ملطی، و اناکسیماندروس، و اناکسی منس که به‌وجهی مادی و معتقد به‌اصالت هیولی(Hylé) بوده‌اند (Hylicists)، غالباً از ولایات ایونی درسواحل آسیای صغیر برخاسته بودند، وحکماء ایونی را محققان، اصحاب‌حکمت طبیعی هم میخوانند چراکه حتی آراء آنها در باب متافزیک نیز مبتنی بر همین عقیده است رجوع شود به:

Hirshberger. J., *Geschichte der philosophie,* I/13-17

50. Hirschberger, J., *OP.CIT.* I/371

6. Zeller, E., *Die Philososphie Der Griechen, II,* 2/292

7. Stace, W. T., A *Critical History of Greek Philosophle* /262

۸. در باب تأثیر افلاطون و حوزه آکادمی در پیدایش بعضی آراء ارسطو در مسایل مربوط به‌فیزیک از جمله مسألهٔ غایت در امور طبیعت رجوع شود به:

Jaeger, W., *Aristotle* /296

در باب ارتباط افکار وی با افلاطون و کتاب طیمائوس رجوع شود به:

F. Solmsen, in «*Aristosle and Plotto* in *The Mid-Fourth Centur*», 1990/213_236

9. Ross, D., *Aristote*/80,78

10. C.f. Zeller, E., *Die philosophie der Griechen. II,* 2/393-394

12. Hirschberger, J., *Geschichte der Philosophie,* I/168

13. Hirschberger, J., *Op. Cit.* 1/166

14. D. Ross, *Aristotle* /184

15. De Vogel, C. J., *the Legend of platonizing Arstotle, in Aristotle and plato in the Mid-Fowrth Centure,* 1960/148-256

در باب جنبهٔ افلاطونی نظریهٔ مربوط به حالت معشوقی در وجود محرک نخستین در حرکات عالم رک:

Hirschberger, J., *Geschicte der Philosophie,* 1,1957/195

16. Lalo, Ch., Aristote /54, C.f., C.f., Challaye, F., *Petite Histoire des Philisophies* 1948

۱۷. درواقع به‌همین جهات بود که تئوفراسطس خودش ایرادهایی را که برقبول این فرض مترتب می‌بود تقریر کرد و مشائیان بعد اعتقاد به‌این امر را ازتعلیم خارج کردند تا اسکندر افرودیسی دوباره آنرا احیا نمود و تا حدی اساس تعلیم مشایی قرار داد. رک:

Allan, D, J., *Aristote Le Philosophe* /90

C. f., Kafka, G., Aristoteles, München 1922/91

18. Barre, A., Aristote, choix de textes, avec Etude du Systeme philosophique, 136

مع‌هذا البته باید توجه داشت که او نیز مثل غالب کسانی که در بین دو مسألهٔ جبر و اختیار واقع شده‌اند خود را خالی از تردید و تردد نشان نمی‌دهد.

۱۹. برای تفصیل بیشتر مخصوصاً رجوع شود به:

Lalo, Ch., *Aristote* /80_81

۳

۱. عبارت گوته این است:

Am Anfang War Die Tat, Faust, *I III*, 60

این نکته را الساندرو بائوسانی به‌مناسبت بحث خویش راجع به‌نظامی توجه داده است. درین باب و همچنین درباب آنکه مراد از والیس درین روایت نظامی ممکن است طالس ملطی باشد، به‌علاوه در باب رأی نالینو در بارهٔ والیس رجوع شود به کتاب وی:

A. Bausani, *Storia della Letteratura Persiana*, Milano 1960/689

۲. قابوسنامه، تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی /۲۶۳، بیت ناصر خسرو هم این‌است:

همان اشکال اقلیدس که بنهاد ارسطالیس استاد سکندر

مقایسه شود با قول سنایی در حدیقه: ۱۸۵

شده در راه حکمت و تدریس برتر از یونس... ارسطالیس

و قول خاقانی /۳۰

وی‌گه نیت ارسطو علم و اسکندر بنا

و کلام جمال‌الدین اصفهانی:

هر آنکه معتقدش نیست این، بود جاهل وگرحکیم ارسطالس است‌وافلاطون

مقایسه شود با خاقانی:

قفل اسطورهٔ ارسطو را بردر احسن الملل منهید

۳. اول این امتحان سکندر کرد ازارسطو که بودخاص وزیر

بر نیاورد کام تا خوردند هم سکندر هم ارسطوتشویر

* نامهٔ تنسر به‌گشنسب، تهران ۱۳۰۴ به‌تصحیح مجتبی مینوی و محمد اسماعیل رضوانی

/۴۸—۴۵، مقایسه شود با مقالهٔ پاول کراوس در مجموعهٔالتراث الیونانی، عبدالرحمن بدوی ۱۲۰—۱۱۰

Bailey, H, *Zoroastrian Problems*/102

۴. برای داستان لئون و اقدامات مأمون برای جلب او به‌بغداد، رک:

Von Grunebaum, *L'islam Medieval*/65-66

۵. الفهرست، طبع رضا تجدد /۳۰۴—۳۰۳
برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به:

Steinschneider, M., *Die Arabische Uebersetzungen*, 1893; C. f. Walzer, R., in *EI*(2). I/655

مقایسه شود با: عبدالرحمن بدوی، ارسطو عندالعرب، قاهره.

۶. معهذا تفاوت در مأخذ میراث آن اندازه اهمیت ندارد که درجنب مسایل مربوط به‌دین و ساختمان فکر اقوام یا همراه و در ردیف آنها بتواند اسباب تفاوت بین طرز تفکر و نوع فرهنگ اروپایی و اسلامی را توجیه نماید. برای نظر مغایری که درین باب به‌وسیله نویسنده و متفکر معاصر اسپانیایی اظهار شده است رجوع شود به:

El Collar de La Paloma, Madrid 1952, Prologo Xv

در حقیقت منبعی که مسلمین ارسطو را ازآن اخذ کردند دنیای بیزانسی بود اما عقاید ناقلان و مترجمان مسیحی سریانی از لحاظ مذهبی به‌کلی با مذهب مسیحی بیزانس تفاوت داشت و نمی‌توان ارسطوی نسطوریان سریانی را باآنچه نزد نصارای قسطنطنیه شناخته شده بود یکی دانست.

۷. پروکلوس در نزد مسلمین به‌ابرقلس معروف است، در باب بعضی اقوال او رجوع شود به‌شهرستانی الملل و النحل. وی کتابی به‌نام مبادی اثولوجیا، دارد که از طریق خلاصه‌ای که به‌نام کتاب العلل ازآن باقی است در حکمت اسلامی و اسکولاستیک تأثیر بسیار کرده است. :

کتاب العلل (Liber de causis) که متن عربی آن به‌نام کتاب‌الایضاح معروف است، مجموعه منتخبی است که یک یهودی داود نام، از رسایل پروکلوس اقتباس و انتخاب کرده است. کتاب او در نزد مسلمین، و از طریق آنها در نزد حکماء اسکولاستیک، غالباً منسوب به ارسطو شده است ونیز رساله خیر محض نام داد. جهت متن عربی و ترجمه لاتین و آلمانی آن رک:

Bardenhewer, *Ueber das reine Gute, bekannt unter den Namen «Liber de Causis»* /1882

برای اجمالی از عقاید و آراء پروکلوس، که وی را طلایه‌دار حکمت اسکولاستیک اسلامی و مسیحی تلقی کرده‌اند رک: Hirschberger, *Geshichte,I*/275-6

۸. برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به‌فرارازمدرسه: /۲۹۰—۲۸۷؛ ۳۴۰—۳۳۹

۹. تهافت‌الفلاسفه، طبع سلیمان دنیا /۶۱ — ۵۹؛ برای تفصیل مسایل بیست‌گانه و تحلیل اجمالی مطالب این کتاب رجوع شود به: فرار از مدرسه /۱۶۴—۱۶۲

10. E. Gilson, *La Philosophie au Moyen Age*, 1947/360

۱۱. برای این طرز تلقی صوفیه از خضر که خالی از غرابت نیست رجوع شود به: ابن تیمیه، کتاب الردعلی المنطقیین، طبع عبدالصمد شرف‌الدین الکتبی، بمبای ۱۹۴۹/ ۱۸۲—۱۸۷

۱۲. مجموعة فی‌الحکمةالالهیه، استانبول ۱۹۴۰/۷۴ مقایسه شود با: نه شرقی نه غربی انسانی /۲۴۷

۱۳. میرفندرسکی در رسالهٔ صناعیه می‌گوید: «ارسطوطالیس را عمروعاص پیش پیغمبر به‌بدی نام برد پیغمبر بر آشفت وگفت: یا عمرو، ان ارسطوطالیس کان نبیاً فجهله‌قومه. و این نکته معرف طرز تلقی بعضی حکماء مسلمین است از ارسطو. رک: سید‌جلال آشتیانی، منتخباتی از آثار حکمای الهی ایران، تهران ۱۳۰۱/۷۳ ؛ به‌موجب خبری که شهرزوری در نزهةالارواح نقل می کند، هر گاه کسی از اصحاب به‌واسطه مجاهدات و ریاضات تکمیل نفس نمودی و مورد نظر کیمیا اثرش واقع شدی می‌فرمودند: یا ارسطاطالیس هذه‌الامه. کنزالحکمه ترجمهٔ نزهةالارواح، از ضیاءالدین دری،۱۳۱۶/۳۰

14. Hirschberger, J. *Geshichte der Philsophie*, 1957, 1/260, C. f19

15. Brehier, *Histoire de la Philosophie*/529

16. Hirschberger *J., Op Cit*/290

۱۷. رسالهٔ او در رد برروسلین موسوم است به *de Fide Trinitatis*

در باب محتوای آن رجوع شود به:— Workman' H. B' *Anselm of Canterbury*, in *Hastings*, *E.R.E* I/558

۱۸. برای تفصیل این تقریرات انسلم از دلیل وجودی رجوع شود به Gilson'E' *La Philosophie, au Moyen Age, 1947*/243-247

۱۹. کتاب گائونیلو موسوم است به *Liber Pro Insipiente* و جواب آنسلم بروی عنوانش بدینگونه است: *Liber Apologeticus* برهان وجودی یا برهان صدیقین در واقع مبنی برآنست که از تصور ذات کامل وجود آن را نتیجه بگیرند اعتراض معروف شمس تبریزی هم بر فلاسفه مبتنی بر همین طرز تفکر است. در واقع این برهان که از اوگوستین مأخوذ است، بعدها در نزد دکارت، اسپینوزا، لایپ‌نیتس و هگل هم، به‌انحاء دیگر تقریر شد اما البته در نزد اکثر حکمایی که مشرب ارسطویی داشته‌اند از جمله توماس داکویناس،این برهان مبنایی ندارد. کانت هم در نقد عقل محض مکرر آن را انتقاد کرده است.

20. Gilson, E, *Op. Cit*/89-90

برای تفصیلات دیگر راجع به‌شروح یحیی فیلوپونس برآثار ارسطو رجوع شود به: فرار ازمدرسه /۳۴۰—۳۳۹

21. Renan' E., *L, Averroes et L, Averroisme*/209

22. Renan, E. *ibid*/259

23. Gordon Leff, *Medieval Thought P. B.* London, 1965/207-209

24. Asin Palacios, M., *El Averroismo teologico de Santo Tomaas de*

Aquino, in *Huellas del Islam*, 1941

25. Van Steenberghen, F., *Aristotle in the West*, 1955/153

۲۶. /ورنریه‌گر W. Jaeger هم در این باره تأکید میکندکه مسایل مربوط به‌متافیزیک که درکتاب ارسطو مطرح شده است نیز برمبنای تعلیم آکادمی و تعلیم افلاطونی است همچنین مقایسه شود با:

Hirschberger, J., *Geschichte der Philosophie* I/412-413

27. Brehier. E. , *Histoire de La Philosophie* I *(Moyen Age Et Renaissance,)* 1947/666-668

۲۸. برای اجمال دقیقی از احوال و عقاید او، با توجه به‌اسنادی که درین باب به‌تازگی پیدا شده‌است. رک:

Van Steenberghen, F, *Aristotle in the West, the Origins of Latin Aristotlianism* 1955/209-838

۲۹. دربارهٔ این ماجری، و قضیهٔ و لسیوس درین مورد، رجوع شود به:
سیر حکمت در اروپا، جلد اول ۱۳۱۷/۱۵۳—۱۵۲

30. Charles Lalo, *Aristote*/141

31. Sarton, G., *Introduction*.I/128_9

۴

۱. برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به:

Jaeger, W., *The Theology of the Early Greek Philosophers*, 1952/18, C. f, Brehier, E., *Histoire de La Philosophie*, 1948, I.I/3_4

2. Lesky, A., *History of Greek Literature* 1966/13

۳. درباب ارتباط هنر و ادب یونانی با طرز تفکر مربوط به‌اعمال سحر وجادو شواهد جالبی می‌توان ارائه کرد. ازجمله رجوع شود مخصوصاً به:

Kreglinger, R, *La Religion chez les Grecs et les Romains*, 1920, II 32-37

4. Jaeger, W., *The Theology of - the Early Greek Philosophers*./47-48

5. Durant, W, *The Life of Greece* 1939/174

6. Kreglinger. R:, *Op, Cit.*/81

7. G. Freedley-J. A. Reeves' *A History of the Theatre*, N.y 1955/8_14

۸. برای تفصیل و تحلیل آراء نیچه درین مسأله رجوع شود به:

Challaye, F. *Nietzsche*/59-70

۹. وزن شش رکنی راکه دراشعار هومر و سایر حماسه سرایان قدیم یونانی چیزی جز آن به‌نظر نرسیده است، میه و بعضی محققان دیگر به‌دوره قبل از آمدن یونانی‌ها به‌این سرزمین منسوب داشته‌اند. برای تفصیل در این باب رجوع شود به:

Millet, Les Origines indo-europeennes des Mètres grecs, paris 1923

C. f., Lesky. A., *A History of Greek Literature*, 1966/58

۱۰. قدیم‌ترین قطعه‌هایی که ازین نوع باقی مانده است مربوط به‌جنگ و عشق است چنانکه آنچه از کالی‌نوس *Callinus* و تورتئوس *Tyrtaeus* درین زمینه باقی است مشتمل بر مضامین مربوط به‌جنگ و وطن‌پرستی است. در مورد اشتقاق لفظ *Elegeia* و اینکه اصلاً ریشه آن، واقعاً متضمن معنی زاری کردن و نوحه‌سرایی باشد یا نه اختلاف هم هست. مقایسه شود با:

Shipley, J.T., *Dictionary of World Literary Terms*, 1955/111

۱۱. برای تفصیل مختصر و جامعی دراین باب رجوع شود به:

H. J. Rose, *A Hand-book of Greek Literature*, 1960/80-82

۱۲. این اشعار البته به‌هیچ‌وجه منحصر به‌مراثی نبود و اینکه بعضی محققان وجه تسمیهٔ *Elegia* را هم از عبارت *E E Legein* یعنی آه آه گفتن پنداشته‌اند ظاهراً مبنای درست ندارد. معهذا این اشعار باآهنگ نی‌و سرنا *Oboe* تغنی میشد که ظاهراً از شرق و از اقوام آسیایی در بین ایونی‌ها انتشار یافته بود، و در نزد یونانی‌ها بیگانه بود. به‌هرحال ممکن است نوع الگیا، که توسط ایونی‌ها در نزد سایر اقوام انتشار یافت در واقع خودش نیز از شرق به‌نزد ایونی‌ها راه یافته باشد. مقایسه شود با:

H.J. Rose, A *Hand book of Greek Literature* /81–83

۱۳. مقایسه شود با:

Segure, N., *Histoire de Litterature Europeenne* I/43

در باب تعبیر «شاعران نفرین شده» که در واقع ارتباط شاعران بی بندوبار قرن نوزدهم فرانسوی را با جامعه عصری آنها توصیف میکند، و عنوان مجموعه مقالاتی از ورلن شاعر فرانسوی است رجوع شود به:

Preminger, A, *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* 1963/626

۱٤. یک‌شعر معروف او لوح مزار لئونیداس و یاران او شد: ای رهگذر به‌لاکدمونیان بگو که ما اینجا به پاس قانون آنها غنوده‌ایم. یک قطعه دیگرش در باب کشتگان ترموپیل معرف غرور و افتخار حماسی یونانی است. مقایسه شود با:

Sarton, G, A *History of Science*, I/227

۵

۱. در واقع افلاطون طرز تعبیر خاص یونانی‌را که در آن، مفهوم زیبا مرادف و مساوی باخیر محسوب است، در تعریف زیبایی می‌پذیرد اما به‌پیروی از سقراط به‌جای آنکه مثل عامه خوب را عبارت از زیبا بداند، زیبا را عبارت از خوب می‌شناسد و بااین تعبیر زیبایی جسمانی را فقط اولین مرتبه خوبی میداند و کمال زیبایی را در عوالم معقول و آنچه خود وی آن را مثل میخواند قرار میدهد و چون درحکمت او آنچه با صورت معقول *Idee* ارتباط دارد، بیش از محسوس *Phenomenon* معتبر است، در زیبایی به‌معنی و محتوی

بیشتر توجه دارد، تا ظاهر و قالب. مقایسه شود:

Zeller, E., *Plato and the older Academy* 1962/506

۲. درباب قول افلاطون درباب انواع شعر، تراژدی، کمدی، و حماسه رجوع شود به: رسالهٔ مهمانی D22؛ جمهور I ، C ۳۹٤؛ B ٥٩٥،x؛ A٦۰۷؛ قوانین 81،II؛ همچنین در رساله فدرس D ۲٦۸ هم نوعی تعریف از تراژدی به‌دست میدهد. برای تفصیل بیشتر در سایرآراء او در باب شعر رجوع شود به: نقدادبی چاپ‌دوم، جلد اول/۸۸—۲۸۱

۳. برای تفصیل در باب رجوع شود به:

E. Zeller, *Die Philosophie der Griechen, II,2*, 1963/176-178

٤. برای تفصیل رک: تاریخ در ترازو/. ۳۰،٤۹

٥. مثل ابن رشد که می‌گوید: وکل قول شعری فهو اما هجاء و اما مدیح؛ و متی‌بن-یونس که در نقل کتاب ارسطوطالیس، تراژدی و کمدی را به‌مدیح و هجا تفسیر میکند. مقایسه شود با: عبدالرحمن بدوی، فن‌الشعر/۸٥،۲۰۱

٦. برای اجمالی از مباحثات که درین باب بین شارحان هست رجوع‌شود به Shipley, J.T., *Op-Cit* /49-50 مقایسه شود بامقالهٔ Verdenius در مجموعهٔ *Autour d' Aristote*, همچنین رجوع شود به:

D. Ross, *Aristotle* /282 *c.f.*

Allan, D.J., *Aristote le Philosophe*/214_216

در هر حال هر چندقول ارسطو در باب کتارسیس در فن‌شعر تا اندازه‌ای‌مبهم است اینکه در جای دیگر ارسطو اشاره به‌لذت خاص تراژدی می کند و آن را به‌نحوی مربوط به‌ترس و شفقت ناشی از تراژدی می‌شمارد قرینه‌ای است که نشان میدهد هدف ارسطو دفاع از جنبه عاطفی تأثیر شعر است، در مقابل حمله‌های معروف افلاطون. مقایسه شود با:

Else, G. F, *Aristotle's Poctics*, 1967/6-7

7. W. Hamilton Fyfe, *Aristotle Art of Poetry*, 1948,XV

8. Spingarm; *Literay Criticism in the Renaissance*/16

9. Barret Clark, *European Theories of the Drama*/28

10. Vernon *Hall, A Short History of Literary Critics..*/19

11. Lane Cooper, *the Poetics of Aristotle, its Meaning and Influence*, Oxford 1923/214

۱۲. برای تفصیل رجوع شود به: شعر بی‌دروغ، چاپ دوم /۲۳۱—۲۲۸ نقد ادبی چاپ دوم/ ۷۷۳،۱٥۲

۱۳. برای تفصیل رجوع شود به: عبدالرحمن بدوی، فن‌الشعر، الترجمة‌القدیمه مع‌شروح الفارابی، و ابن‌سینا و ابن رشد، الطبعه‌الثانیه، بیروت ۱۹۷۳/٥٦،٥۰

14. J. Spingarn, *Op-Cit.*/165_166

15. Ross. *Aristotle*/29.

۸ دربارهٔ شعر- یادداشتها

۱. انواع شعر در نزد ارسطو، مشتمل‌است بر حماسه، تراژدی، وکمدی. اینکه از شعر غنایی به‌عنوان نوعی خاص ذکر نمی کند ظاهراً از آن رواست که آن نوع شعر را به سبب ملازمت با موسیقی، نوع مستقلی از انواع شعر تلقی نمی کرده است.

۲. هر یک از انواع شعر در نظر ارسطو خاصیت ویژه خویش دارد، چنانکه خاصیت تراژدی عبارت است از تزکیه: کثارسیس.

۳. افسانه مضمون شعر عبارت است‌از(Mythos) وارسطو که شعر را عبارت ازایجادو ساختن می‌داند، ناچار افسانه را می‌بایست ماده و اساس شعر تلقی کرده باشد. اینکه در ترجمه عربی ابوبشر، و مأخذ سریانی‌آن به‌جای شعر، صورت «فواسیس» که معربPoesisاست آمده است ظاهراً از آن روست که مترجم معنی اصلی لفظ یونانی راکه به‌معنی ساختن و درست کردن بوده است، در نظر داشته است نه اینکه از معنی اصطلاحی آن که- عبارت ازشعر است غافل بوده باشد

۴. ترتیب طبیعی یعنی‌ترتیب منطقی که‌ازکلی به‌جزیی وازجنس به‌نوع روند. برای‌رعایت همین ترتیب طبیعی است که بحث را ازماهیت فن شعر شروع می کند، که کلی است.

۵. دیتی راسب یادیثورمبوس Dithyrambos آوازی بوده است که، تنها در اعیاد دیونیزوس و در نیایش این پروردگار شراب خوانده می‌شد. بعدها تکامل پیدا کرد و ظاهراً مقارن قرن ششم به‌وسیله دسته سرایندگان خوانده می‌شدو با رقص و نی همراه بود و حتی اختصاص به‌ستایش دیونیزوس هم‌نداشت. البته دیتی‌راسب هم مثل سراسم نیایش دیونیزوس و همراه آن از آسیای صغیر به‌یونان آمد ظاهراً اصلش شرقی باشد. شاید از بعضی جهات بتوان آن را با خمریات شعرای خودمان شبیه دانست. دسته سرایندگان اشعار دیتی‌راسب، که با رقص و نی و با حرکات و اداهای مقلدانه، در اعیاد دیونیزوس نمایشهایی می‌داده‌اند، منشأتراژدی بوده‌اند.آریون Arionاهل کورنت Corinthe ظاهراً اولین کسی است که سراینده دیتی‌راسب، به‌عنوان یک اثر هنری بوده است و درواقع دیتی‌راسب را ازشکل نامنظم و بهم ریخته آسیایی‌و شرقی خویش به‌صورت یک هنر منظم و مربوط یونانی درآورده است.

۶. ذکر صناعت نی زدن و چنگ نواختن در ردیف انواع و فنون شعر. به‌مناسبت ارتباطی است که این صناعات موسیقی با شعر دارند. افلاطون هم درکتاب جمهور و مهمانی موسیقی را درشمار شعر آورده است. نی همراه با دیتی‌راسب به‌کار می‌رفته است وچنگ، یعنی سیتار همراه با نوموس.

۷. انواع و فنون شعر تفاوتشان یاناشی است از اختلاف وسایل کار، یا ناشی است از

اختلاف موضوعات، یا ناشی است از اختلاف اسالیب و طرق. نظیر این بیان را افلاطون، هم در جمهور و هم در گورگیاس دارد.

۸. از نی‌هایی که چند لوله دارد، مراد سورنکس Syrinx است که همان Pan-pipe باشد و آن را نی‌پان هم می‌خوانند.

۹. انفعالات، در این موضع اصطلاحی است که متی‌بن یونس در ترجمه عربی خویش به کار برده است. لغتی را که اصل این کلمه است، مترجمان اروپایی به‌الفاظی ترجمه کرده‌اند که معادل آنها عاطفه یا وجدان، و یا احوال است.

۱۰. نام خاصی ندارند، یعنی لفظی نظیر آنچه امروز ادبیات گفته می‌شود در آن زمان در زبان یونانی نبوده است. در فهم و تصحیح این موضع از متن یونانی که در اصل نسخ موجود ابهام بسیار دارد، ترجمه عربی متی‌بن‌یونس کمک بسیاری به‌شارحان و مترجمان فرنگی کرده است. پیروی از Bernays که متن را از روی ترجمه عربی تصحیح کرده است، در این‌جا مورد قبول مترجمان دیگر نیز واقع شده است.

۱۱. اداهای مقلدانه، مراد همان است که یونانی‌ها Mimos می‌گفته‌اند و عبارت بوده است از تقلید صداها و حرکات موجودات دیگر، چه حیوان و چه انسان؛ و این کار که نوعی کمدی عامیانه به‌شمار است در جزء هنرها بوده است و در واقع صحنه‌های حیات عادی را تقلید می‌کرده است. سوفرون Sphron و کسنارک Xenarque آن را پرورانیده‌اند.

۱۲. سوفرون و کسنارک، دو تن از مقلدان قدیم یونان بوده‌اند. اولی در حدود چهار صد سال قبل از میلاد مسیح می‌زیسته اما عصر و تاریخ زندگی دومی درست معلوم نیست و به‌موجب بعضی اقوال پسرسوفرون بوده است. محاورات سقراطی هم عبارت است از رساله‌هایی ازافلاطون که در آنها سقراط بادوستان وشاگردان و یادیگران سخن می‌گوید. ارسطو، چنانکه از گفته دیوژن لائرس بر می‌آید این مکالمات را چیزی بین شعر و نثر محسوب می‌داشته است. ظاهراً نثر ادبی در آن ایام موزون بوده است.

۱۳. اشعاری که در مراثی ساخته می‌شود تعبیری است که بر سبیل مسامحه برای لغت یونانی Elegeia و الفاظ فرنگی Elegy یا Elegie به کار برده‌ایم. و آن نوعی شعر بوده است مرکب از ابیاتی که به‌طور متناوب یکی از آنها دارای وزن شش رکنی بوده است و دیگری وزن پنج رکنی داشته چون مراثی و مصائب را غالباً در قالب این نوع شعر می‌ریخته‌اند، این نام اکنون غالباً جهت مراثی به کار می‌رود، هر چند در اینکه لفظ Elegia با مفهوم مرثیه و مویه‌گری مربوط بوده باشد تردید است و قولی هم هست که ریشه کلمه در یونانی دخیل است و در اصل به‌معنی «نی» بوده است.

۱۴. انباذقلس Empedocles حکیم یونانی‌است که در قرن پنجم پیش از میلاد می‌زیسته است و منظومه‌هایی درباب حکمت طبیعی داشته است. ارسطو در رسالهٔ خویش راجع به‌شعرا برای انباذقلس مقام واسلوب شاعری قایل شده است. در واقع آنچه از اشعار انباذقلس باقی است از جهت شاعری بی اهمیت نیست معهذا چون آن اشعار مشتمل بر تقلیددر معنی‌ارسطویی کلمه‌نیست اینجا ارسطوآنها را شعر نمی‌خواند. برای‌تفصیل و

درباب آثارش رک:

Jaeger, W, Theology of early Greek philosophers 1948,127_154

۱۵. خیرمون شاعر یونانی که تراژدی سروده و در قرن چهارم قبل از میلاد می‌زیسته است منظومه‌ای به‌نام کنتورس (Kentauris) داشته و ارسطو که دقت بیانش را ستوده است درباره او می‌گوید که نمایشنامه‌هایش برای خواندن مناسب‌تر است تا برای نمایش‌دادن. (رک: خطابه ارسطو) خیرمون را به‌سبب آنکه در تراژدی‌های خویش بعضی صحنه‌های کمدی هم وارد می‌کرده است‌گاه در ردیف سرایندگان کمدی نیز محسوب داشته‌اند، لفظ کنتورس یونانی را که مترجمان ما گه‌گاه به‌تبعیت از فرانسوی‌ها سانتور آورده‌اند قدماء ما به‌صورت قنطورس در فارسی و عربی نقل کرده‌اند. فی‌المثل رجوع شود به‌نفایس‌الفنون و شرح بیست باب ملامظفر. در بین سایر تراژدی‌های منسوب به‌خیرمون می‌توان آثار وی را در باب آخیلس، دیونیزوس، و اولیس نام برد که جز نامی از آنها در دست نیست.

۱۶. اوزان مختلف را در رپسودیا (Rhapsodia) بهم آمیخته‌اند، و رپسودیا اشعاری بود که شاعران دوره‌گرد از قریه‌ای به‌قریه‌ای می‌رفتند و به‌همراه چنگ آنها را می‌سرودند. بدینگونه که اشعاری از خود یا از شاعران پیشین انشادمی‌کردند، و اگر آن اشعار ازگویندگان مختلف بود و بین آنها ارتباط نبود، از خود چیزی بدان می‌افزودند تا آن اشعار مختلف را بهم بپیوندند و از این رو، این شاعران دوره‌گرد را Rhapsode می‌خواندند که تقریباً به‌معنی رفوگر باشد و از آن‌پس رپسودیا، اطلاق شد بر منظوماتی ازین‌گونه که در آنها اوزان مختلف را بهم در آمیخته باشند و این کلمه را امروز فرانسوی‌ها Rhapsodie گویند. فارابی در رساله قوانین صناعة‌الشعر خاطرنشان میکند که بیشتر شاعران در نزد قدما اوزان را در اشعار بهم می‌آمیخته‌اند فقط یونانی‌ها بوده‌اند که برای هرنوع از معانی وزن خاص داشتند، مقایسه شود با: فن‌الشعر /۱۵۲

۱۷. نوموس Nomos نوعی ترانه بوده است درستایش آپولون و دارای اوزان خاصی که آن را به‌همراه Cithar می‌خوانده‌اند و در نزد اقوام مختلف از دوریان، آپولیان، فریگی‌ها، لیدی‌ها، وایونی‌ها اوزانش تفاوت‌داشته‌است. درترجمه بشربن‌متی‌ظاهرآیین مفهوم اصطلاحی آن با معنی لفظی آن که عبارت از ناموس و قانون باشد خلطی روی داده است، رجوع شود به: عبدالرحمن بدوی، فن‌الشعر /۸۸ شاعری به‌نام ترپاندر Terpandre که از طوایف دوریان و از اهل جزیره لسبوس بوده است ظاهراً در حدود ۶۷۲ نخستین نمونه‌های این نوع شعر را سروده است.

۱۸. نیکان و بدان در واقع ترجمه دقیقی برای آنچه مراد ارسطو از spoudaioi و Phauloi در نظر دارد نیست برای آنچه مراد ارسطو است شاید به ترتیب پرمایگان و فرومایگان‌هم مناسب باشد مقایسه شود با:

Else، G.F. ، Aristotle, poetics/83

۱۹. پولی گنوت Polygnotos نقاش یونانی در قرن پنجم قبل از میلاد می‌زیست. در نقاشی به‌قدرت ترکیب بیشتر اهمیت میداد تا به‌شباهت بااصل.

۲۰. پوزون Pauson نقاش یونانی ظاهراً در قرن چهارم قبل از میلاد می‌زیسته است، و بعضی آثار پولی‌گنوت را هم مرمت کرده است. کار اصلی او ظاهراً ساختن کاریکاتور یا چیزی از آن نوع بوده است. آریستوفانس در کمدی آخائیان او را استهزا کرده است. ارسطو هم در رساله سیاست نام او را برده است وگفته است آثارش را نباید به‌جوانان نشان داد.

۲۱. دیونیزوس Dionysos یا دیونوسوس، نقاش یونانی، معاصر پولی گنوت بوده است.

۲۲. کلئوفون Cleophon معلوم نیست کیست. در جای دیگر فن شعر هم ارسطو از او نام می‌برد. در رساله خطابه هم در باره کلئوفون نامی می‌گوید که سبک بیان او روشن اما رکیک بوده است. در هر حال کلئوفون در باب احوال و حوادث زندگی عادی و روزمره اشعاری هجوآمیز در وزن هروئیک سروده بود.

۲۳. پارودیا Parodia که فرانسوی‌ها parodie گویند عبارت بوده است ازاینکه اثری جدی را به صورتی هزل آمیز در آورند. مثل اشعاری که بسحاق اطعمه خودمان در جواب بعضی غزل‌های حافظ یا سعدی سروده و مثل تقلیدهایی که بعضی فکاهه‌نویسان از گلستان سعدی کرده‌اند. در یونانی نمونه‌هایی‌ازین نوع به‌وزن اشعار حماسی قدیم باقی مانده است که بر خلاف حماسه واقعی جنبه جدی ندارد و هزل آمیز است. استاد این فن در قدیم اریستوفان است که در نمایشنامه غوکان نمونه خوبی از آن به‌دست می‌دهد. (رک: سرود: گلوکه. Glyka در آن نمایشنامه) افلاطون هم در طی محاورات سقراطی نمونه‌هایی به‌طور پراگنده ازین نوع آثار دارد. در قرن پنجم قبل از میلاد پارودیا هم مانند تراژدی در مسابقه‌های عمومی خوانده می‌شد. هگمون که ارسطو ابداع پارودیا را به‌او نسبت می‌دهد در همین قرن پنجم قبل از میلاد می‌زیسته است و یک اثر او به‌نام پیکار غوکان و موشان معروف است.

۲۴. نیکوخارس Nicocharès معلوم نیست کیست. منظومه دیلیاد Déiliade ظاهراً یک تقلید هزل آمیز یعنی پارودیایی بوده است از منظومه ایلیاد Iliad هومر. معنی این عنوان هم حماسه بددلان است چون کلمه‌ی یونانی Deiloi به‌معنی ترسو و بددل است. ظاهراً نیکوخارس با انشاء این منظومه نظرش این بوده است که هومر را دست بیندازد و کتابش را مسخره کند.

۲۵. عبارت متن در این جا پیچیده است و بعضی محققان تصحیح قیاسی کرده‌اند وگفته‌اند که در این موضع کلمه پارسیان را باید در دنبال نام تیموثه (تیموثاوس) اضافه کرد. اما بعضی دیگر برای افزودن این کلمه که عنوان یکی از آثار تیموثاوس است ضرورتی ندیده‌اند. زیرا که موضوع سیکلوپ‌ها را هم تیموثاوس نظم کرده است و هم فیلوکسن آن را پرداخته است. با این تفاوت که آنچه فیلوکسن ساخته است از نوع دیتی‌رمب بوده است وآنچه تیموثاوس ساخته از نوع نوموس، بنابر این ظاهراً تیموثاوس اشخاص را بهتر از آنچه در واقع هستند تصویر می‌کرده است و فیلوکسن آنها را بدتر از آنچه بوده‌اند، تصویر می‌نموده است. تیموثاوس شاعر و نقاش بوده است و از اوسط قرن پنجم تا اواسط قرن چهارم قبل از میلاد می‌زیسته است فیلوکسن هم شاعری یونانی از معاصران تیموثاوس بوده است.

۲۶. سیکلوپ‌ها، یعنی کوکلوپوس Cyclopos یونانی‌ها در اسطوره‌های آن قوم اطلاق بر نوعی غول‌های افسانه‌یی می‌شود که یک چشم بیش نداشته‌اند و در جزیره‌ای که آن را با صقلیه (سیسیل) تطبیق می کنند سکونت داشته‌اند. هزیود آنها را فرزندان اورانوس [آسمان] و Gé [زمینی] دانسته است. اوری‌پید هم نمایشنامه‌ای در باب آنها دارد که ظاهراً تنها نمونه‌ای است که ازین نوع مذکور در متن امروز باقی مانده است. آنچه در بعضی کتب حیوان و لغت فارسی و عربی راجع به نسناس آمده است تا اندازه‌ای با سیکلوپ منطبق است، خاصه اینکه نسناس هم یک چشم بیش ندارد. معهذا نام سیکلوپ در نزد مترجمان عربی به شکل قوقلوفاس معرب شده است.

۲۷. سوفوکل Sophocle نویسنده تراژدی از مردم قرن پنجم ق. م است. ارسطو در این جا میخواهد وجه شباهت او را با هومر و همچنین وجه تفاوت آن دو را بیان نماید.

۲۸. در باب قوم دوریان باید در این جا متذکر بود که اهالی اسپارتا یعنی اسپارت و حوالی آن از اقوام دوریان بوده‌اند. در شهر مگارا دوریان‌ها در حدود سال ۶۰۰ قبل ازمیلاد فرمانروای خود را عزل وطرد کرده‌اند و اشاره‌ای که در متن به حکومت عامه (دموکراسی) شده است به همین واقعه است.

۲۹ — ۳۲. کیونیدس Chionides از نویسندگان قدیم کمدی بوده است. در اواخر قرن پنجم قبل از میلاد می‌زیسته و در سنه ٤٧٦ ق.م در مسابقه ادبی جایزه برده است، ماگنس Magnes هم باوی معاصر بوده است وقطعات پراگنده‌ای از آثار او باقی است، اما اپی‌خارمس ظاهراپیشتر از اینها و در اواسط قرن پنجم ق.م است.

۳۳. پلوپونز Peloponnese (یعنی جزیره پلوپها) شبه جزیره‌ای است در جنوب یونان که شامل بلاد مختلف بوده، و امروز آن را شبه جزیره‌ی موره Morée گویند.

۳٤. کومازین، یعنی همراه با ساز و آواز، دسته جمعی دور شهرگردیدن و تفریح و خنده کردن، مخصوصاً در اعیاد باکوس.

۳۵. این جا ارسطو اقوال مختلفی را که در وجه اشتقاق کمدی و تراژدی هست نقل کرده است. اما خود هیچ یک را ترجیح نداده است در باب وجه اشتقاق این الفاظ امروز محققان آراء دیگر دارند و هیچ یک ازین وجوه مذکور در متن را صحیح نمی‌دانند.

۳۶. مراد این است که لذت از تقلید نوعی است از همان لذتی که از معرفت و دانایی حاصل می‌شود و در کتاب متافیز یک هم ارسطو گفته است که میل به دانستن در همه مردم غریزی است هر چند فلاسفه بیشتر بدان تخصیص دارند. شیخ در منطق الشفا (بدوی / ۲ — ۱۷۱) سببی را که مولد شعر است دو امر می‌داند: التذاذی که از محاکاة (تقلید) حاصل می‌شود و فایدهٔ آن حصول علم است، و علاقه انسان به الحان.

۳۷. سرگیتس Margites منظومه‌ای بوده است دارای جنبه هجو انتقادی که امروز جز کلمه‌ای چند، از آن باقی نیست و در انتساب آن هم به هومر محققان تردید دارند و قول ارسطو را نمی‌پذیرند، موضوعش ظاهراً بیان سرگذشت آدم احمقی است که اطلاعات زیاد اما نادرست دارد و در عین حال از بخت و دولت هم بی‌نصیب است. ظاهراً قصه‌ای

منظوم بوده است که آن‌را در مقابل داستان اودیسه‌ساخته‌بوده‌اند، وقهرمانش هم که مارگوس Margos به‌معنی احمق نام داشته درست نقطه مقابل اولیس است که به‌زیرکی و هشیاری شهره است.

۳۸. فالیک سرودهایی هجوآمیز و خنده‌آور بود که دراعیادباکوس‌در ضمن رقص و آواز به‌افتخار فالیس Phallis پروردگار تناسل و باروری که رفیق و مصاحب دیونیزوس بوده است می‌خواندند، وکلمه فالیک منسوب‌است به‌فالوس Phallos به‌معنی آلت تناسل مرد، که پرستش آن در یونان مثل بعضی سرزمین های دیگر انتشار داشته‌است و در اعیاد مربوط به‌پریاپوس Priapos پروردگار باروری‌مخصوصاً با مراسم مضحک اجرا میشده است. در یک نمایشنامه اریستوفانس‌موسوم به‌آخارنیان Acharnians اشارتی به‌این مراسم فالیک هست، سرایندگان این‌ترانه‌هاظاهراً این را نیز همواره اعلام می کردند که ترانه‌های متنوع آنها شنیدنش‌مناسب‌احوال دوشیزگان‌نیست. این نکته هم اینجا درخور یاد آوری است که لفظ فالیک را مترجمان درمتن به همین صورت خوانده‌اند اما نسخه‌های خطی همگی این قرائت‌را تائید نمی کند. بعضی احتمال داده‌اند در اصل متن ممکن است لفظ Phaula بوده‌باشد به‌معنی فرومایه. مقایسه شود با:

Else, G. F.، Aristotle, Poetics /87

۳۹. نمایش‌های ساتیریک منسوب است به‌ساتیرها Satyres (=ساتورها) که خدمتگاران دیونیزوس (باکوس) بوده‌اند و این‌نمایش‌ها، بازی‌های خنده‌داری‌بود، که‌بازیگران با رقص وساز، درحالیکه لباس ساتیرهاپوشیده بودند، درستایش دیونیزوس (باکوس) می‌خواندند وساتیر موجودی بود افسانه‌ای که پاهای بز داشت. درمسابقات‌آتن، معمولا ارکونت با هرسه تراژدی یک نمایش ساتیریک‌نیز ترتیب می‌داد. هیچ نمونه‌ای ازین نمایش‌های ساتیریک اکنون در دست نیست. معهذا در نمایشنامه سیکلوپها اثر اوری‌پیدس تا حدی می‌توان دریافت نمایش‌های ساتیریک در قرن پنجم ق·م‌چگونه بوده است. یک فقره هم از یک نمایش مفقود سوفوکل باقی است که موسوم است به‌«دنبال‌گیران»و از مقایسه آن با آنچه از سیکلوپ‌های اوری‌پیدس بر می‌آید می‌توان تصور بالنسبه روشنی از نمایش ساتیریک یونانی به‌دست آورد.

۴۰. تروکائیک منسوب‌است به Trokhaios که عبارت بوده است‌از شعری که‌وزن آن‌در تقطیع مرکب باشد از یک رکن بلند ویک رکن کوتاه.

۴۱. ایامبیک منسوب است به‌ایامبوس Iambos وآن شعری بوده است که‌وزنش درتقطیع مرکب بوده است از یک رکن‌کوتاه و یک رکن بلند و اشعاری که اوزان ایامبوس داشته است غالباً در هجوبه‌کار می‌رفته است چراکه اوزان با زبان محاوره نزدیک بوده است وکلام عادی رایج درمحاورات هم غالباً به‌همین وزن در می‌آمده است.

۴۲. یعنی کمدی تقلید آن جنبه‌ای از فعل یا صفت ناپسند است که مضحک باشد به‌سایر جنبه‌های افعال و صفات زشت کاری ندارد. مخصوصاً که آنچه در زبان‌یونانی زشت خوانده می‌شود با آنچه بد شناخته می‌شود مرادف است اما اینجا فقط به‌آن جنبه امور زشت نظر دارد که مضحک و بالنتیجه شایان تحقیر است بدین‌ترتیب نویسنده کمدی،

تأثیری که در تماشاییان می‌گذارد احساس رحم و شفقت که مخصوص تراژدی است نیست احساس این است که بعضی مردم دیوانه‌اند و شایان تحقیر.

۴۳. افلاطون هم در فیلابوس گفته است، جهل وقتی سبب خنده می‌شود که برای دیگران موجب آزار نشده باشد.

۴۴. آرکونت Archonte (= آرخون) قاضی و صاحب‌منصب بزرگ شهرآتن، در یونان قدیم است که بعدها شغل او بین نه‌تن ارکونت تقسیم شد و یک تن ازین آرکونت‌ها که به‌امور دینی رسیدگی می‌کرد ترتیب نمایش بعضی نمایشنامه‌ها را هم در اعیاد دیونیزوس فراهم می‌آورد. وی هرساله، در بین شاعران متعددی که آثار خویش رابرای نمایش دادن عرضه می‌کردند، آثار سه شاعر را بر می‌گزید و ترتیب نمایش آن‌ها را به‌خرج اهل بلد فراهم می‌آورد.

۴۵. نقاب‌ها Masques عبارت بوده‌است ازصورت‌هایی که بازیگران برروی خویش می‌کشیده‌اند در تراژدی نقاب‌های موحش معمول بود و در کمدی نقاب‌های مسخره.

۴۶. Prologue مقدمه‌ای بود که قبل ازنمایش پاره‌ای نکات را روشن‌گری می‌کرد.

۴۷. اپی کارم Epicharme شاعر وفیلسوف یونانی، اهل سیسیل وسراینده کمدی بود که گویند در حدود چهارصد وپنجاه سال قبل از میلاد وفات یافت.

۴۸. فورمیس Phoimis در قرن پنجم قبل‌از میلاد می‌زیست و برخلاف ارسطو که اورا از موجدان صنعت کمدی میداند، دیگران او را از اساتید تراژدی دانسته‌اند.

۴۹. کراتس Crates سراینده کمدی، از اهل آتن بودودرحدود ۴۲۴ قبل‌از میلاد وفات یافت در تجسم خصلت‌ها و سیرت‌ها قدرت داشت.

۵۰. اینجا تنها موضعی‌است که‌ارسطو در باب مقدار و مدت زمان تراژدی سخن گفته است، و از همین جاست که روبرتلی، و تریسینو، وکاستلوترو Castel Vetro و سایر نقادان و محققان عصر رنسانس مسأله وحدت زمان‌را استنباط کرده‌اند و وحدت مکان را هم کاستلوتروبرآن افزوده است. حقیقت این است که از عبارات ارسطو بر نمی‌آید که‌اوخواسته باشد وحدت زمان را در تراژدی قانون و قاعده‌ای اجتناب‌ناپذیر بشمارد. بلکه فقط همین بر می‌آید که ارسطو میخواهد بگوید شعراء زمان او این قاعده را رعایت می‌کنند و رسم و قاعده آنها این است که زمان تراژدی را به‌یک دوره‌گردش آفتاب محدودنمایند. و ارسطو هم هرچند شاید این مدت‌را کافی می‌دانسته‌است در ضرورت و لزوم مراعات آن اصراری‌نداشته‌است.

۵۱. بحث در باب حماسه در فصل ۲۳ و ۲۴ آمده است عقیده اکثر اهل تحقیق این است که ارسطو کتاب جدا گانه‌ای، و یا لااقل بحث مفصلی در دنباله همین فن شعر، در باب فن کمدی داشته است، که ظاهراً از بین رفته است.

۵۲. تطهیر و تزکیه، برای لفظ Katharsis کثارسیس آمده است که در باب حقیقت‌وماهیت آن بین محققان مناقشات بسیار روی داده است و شاید در تمام ادبیات یونان، هیچ عبارتی مشهورتر ازین چند کلمه‌ای نباشد که‌ارسطو در این جا راجع به‌تطهیر و تزکیه عواطف و تعریف تراژدی بیان کرده است. اینکه ارسطو لفظ کثارسیس را در معنی بقراطی کلمه به کار برده باشد محتمل و بدان‌معنی‌است که‌نفس از آنچه درآن‌مایه فساد و زیان

است پاک می‌شود، مفهوم تداوی زهر با زهر، و مفهوم گزکیه از طریق تعدیل هم ظاهراً با همین طرز تلقی از کثارسیس منافات ندارد

۵۴. زیوکسیس Zeuxis نقاش مشهور یونان قدیم باسقراط معاصر بود و در حدود ۳۹۸ قبل از میلاد وفات یافت. در تصویر کردن چهره زنان و کودکان و در تجسم دادن مناظر و احوال مربوط به خانواده قدرت خاص داشت.

۵۵. پولی‌گنت، رک: همین فصل، شمارهٔ ۱۹

۵۶. مراد از اندیشه در نزد ارسطو عبارت است از تمام آنچه از لفظ و عبارت بر می‌آید و مرادف است با آنچه در نزد ما معنی خوانده می‌شود در این باره ارسطو جای دیگر در همین کتاب، به تفصیل سخن رانده است.

۵۷. در بین مسلمین بلاغت را اکثر عبارت می‌دانسته‌اند از توانایی و قدرت برآوردن کلام مطابق مقتضای حال، و البته ارتباط و مناسبت این تعریف بلاغت با آنچه ارسطو در این موضع آورده است پوشیده نیست. بیانی که مقتضی حال و مناسبت مقام باشد اینجا در نزد ارسطو عبارت است از آنچه در فن خطابه، مورد بحث است و البته در سیاست هم آنجا که گفتار و سخن یگانه وسیله اقناع باشد مورد حاجت است و البته بلاغت نیز غالباً با همین اغراض مربوط است.

۵۸. لغت و زبان متداول درمحاورات عادی: یعنی زبان عامه که از پیرایه محسنات بدیعی و بلاغی خالی است و در امور عادی مربوط به حیات مدنی به کار می‌رود.. و مقصوداز تازه کاران ظاهرآدر اینجااوری پیداست هرچند که او باارسطو معاصر نبوده‌است.

۵۹. البته امکان دارد که آغاز مقدماتی سابق برخود هم داشته باشد و مع ذلک همچنان آغاز باشد و آن وقتی است که این مقدمات ضروری نباشد و آغاز هم خودش بالطبع مقتضی آن نباشد که مسبوق به امری دیگر باشد.

۶۰. در باب حد و اندازه‌ای که برای اشیا لازم است تا اینکه زیبا به‌نظر آیند، ارسطو در کتاب اخلاق هم بحث می‌نمایدو در آنجا تأکید میکند که زیبایی با عظمت پیوستگی دارد، و اشخاص خرد امکان دارد که لطیف و دلپذیر جلوه کنند اما هرگز به‌واقع زیبا نخواهند بود رک: اخلاق نیقوماخس، فصل ۳.

۶۱. تعیین طول تراژدی به‌اعتبار امکان نمایش دادن آن و یا به‌اعتبار حوصله و علاقه تماشاییان، ربطی به‌فن شعر ندارد چون این موضوع بستگی دارد به‌تعداد نمایشنامه، و نوع مجلس که مثلا جنبه دینی دارد یا مدنی، و نوع تماشاییان که چگونه‌مردمی هستند و به‌مسایل دیگری که به‌اصل فن تراژدی هیچ مربوط نیستند.

۶۲. ساعت آبی Clepsydre اسبابی بوده است نظیر آنچه نزد قدمای ما پنگان خوانده می‌شده است، و به‌وسیله آن از طریق محاسبه جریان مقدار معین آب، مدت زمان را تعیین می کرده‌اند. مدت معمولی برای نمایش دادن سه تراژدی و یک درام ساتیریک Satyrique چنانکه از اخبار و اطلاعات آن زمان‌ها بر می‌آید هشت‌تاده ساعت بوده است. مع هذا قول ارسطو در متن خالی از ابهام نیست چرا که هیچ برگه‌ای در دست نیست که نشان دهد مدت اجرای نمایش را قدما به‌وسیله‌ساعت تعیین می کرده‌اند. در دادگاه‌ها ظاهراً برای خطابه های دفاعی این محدودیت‌بوده است و با

همین طریقه مهلت نطق سخنگویان را هم تعیین می‌کرده‌اند. ممکن هست اینجا نیز اشارت به همان باشد.

۶۳-۶۴: درباب این‌گونه شاعران قدیم که داستان‌های مربوط به هرقل He.rakles و تزه Thésée را، که اولی قهرمان ملی قوم دوریان Doriens و دومی قهرمان ملی مردم آتن است، به‌نظم‌آوردند، اطلاعات زیادی‌دردست نیست و از آثارشان‌هم‌جز بعضی‌قطعات کوچک پراکنده چیزی باقی نمانده است. نام چند تن از آنهاراکه در قرن هفتم تا پنجم قبل از میلاد می‌زیسته‌اند در بعضی کتب ذکر کرده‌اند از آن جمله Pisandere است اهل رودس Rhodes (قرن هفتم ق. م) و Panyasis اهل ساموس Samos (قرن‌پنجم قبل از میلاد) و دیگر Bacchylide اهل کئوس Ceos (قرن پنجم ق.م)

۶۵. اولیس یا او دو سوس پادشاه ایثاکاست که‌داستان بازگشت او از تروا به‌موطن خویش موضوع حماسه معروف اودیسه هومر شده است. وی در بازگشت به ایثاکا گرفتار سختی‌های بسیار شد و بیست سال طول کشید تا توانست به‌خانه و موطن خویش بازگردد. در این مدت پوزئیدن خدای دریاها مانع از بازگشت اوست اما آتنه پروردگار خرد که دوستدار اوست می‌کوشداو را به‌وطن بازگرداند. در تمام احوالی که او در راه گرفتار دشواری‌هاست پسرش تله‌ماک در جستجوی اوست و زنش پنه‌لوپه‌گرفتار خواستگارانی است که به‌هلاک او یقین کرده‌اند. وقتی اولیس سرانجام به‌ایثاکا می‌رسد، با جامه مبدل به‌خانه خویش می‌آید و آنجا پیر زنی که پای وی را می‌شست وی را از نشان یک زخم باز می‌شناسد. این زخم در یک شکار گراز که‌وی درکودکی با نیای خویش درکوه پارناس کرده بود به‌وی رسیده بود. باز شناخت‌نهایی وی بدین‌گونه است که چون پنه‌لوپه به‌خواستگاران می‌گوید هرکس بتواند کمان اولیس را بکشد شوهر وی خواهد بود، تنها خود اولیس ازین کار برمی‌آید و براین‌گونه بر دشمنان ظفر می‌یابد و بعد از بیست سال به‌سرخانه و خانواده خویش باز می‌گردد. داستان شکار اولیس در اودیسه هست، اما شاید الحاقی باشد و ظاهراً در نسخه‌ای که در عهد ارسطو رایج بوده است این قصه نبوده است. هرچند بعضی ابیات این داستان قدیمی است و در جمهور افلاطون هم بدان اشارت شده است. جنون اولیس هم اشاره است به‌اینکه وقتی یونانی‌ها قصد داشتند سرزمین آولیس Aulis را ترک نمایند، اولیس خود را به‌جنون زد تا از جنگ اجتناب کند اما خدعه‌اش آشکار شد.

۶۶. ایلیاد هومر داستان محاصره تروا به‌وسیله یونانیان است و این محاصره و جنگ مخصوصاً به‌دنبال اغفال هلنه زن منلائوس به‌وسیلهٔ پاریس پسر پادشاه تروا روی داده است آگاممنون برادر منلاس که سپهسالار یونانیان شده است رهبری سپاه را برعهده دارد و محاصره تروا ده سال طول می‌کشد که تفصیل بسیار دارد اما داستان ایلیاد از وقایع سال دهم آغاز می‌شود و مشتمل است بر داستان خشم آشیل و اعراض او از جنگ که بالاخره منجر به‌قتل دوست‌او پاتروکل می‌شود و همین نکته آشیل را به‌مداخله درجنگ وامی‌دارد و به مرگ هکتور و سقوط تروا منتهی می‌شود.

۶۷. شاعر فقط به‌خاطر اینکه سخن موزون می‌گوید، شاعر نیست و بنابراین هر سخن موزون

را شعر نمی‌توان خواند. ارسطو نظیر این قول را در جای دیگر این کتاب نیز می‌گوید هرچند در فن خطابه، شعر را عبارت از کلام موزون می‌داند.

۶۸. هرودوت مورخ معروف یونانی است که بین سال‌های ۴۸۱—۴۰۴ ق.م می‌زیسته است. این رأی ارسطو در باب شعر، که آن را فیلسوفانه‌تر از تاریخ می‌داند، جالب است. علی‌الخصوص که گوینده آن با توسیدید مورخ و محقق صاحب نظر هم معاصر بوده است، برای ارزیابی کار این دو مورخ، و بررسی در همین مسأله رجوع شود به: تاریخ در ترازو / ۸۰—۷۶

۶۹. این تاریخ که ارسطو آن را فروتر از شعر شمرده است، مجرد ثبت و نقل وقایع بوده است، که امور جزیی هستند نه بحث ونظر در علل و نتایج آن حوادث، که امور کلی باشند. در آن زمان هنوز تاریخ به‌معنی امروز به‌وجود نیامده بود.

۷۰. کلام رنسارد شاعر فرانسوی که در مقدمه‌فرانسیاد می‌گوید در این‌جا قابل ذکر است. می‌گوید: اندرزی که شاعر متابعت از آن را برای هنر خویش لازم دارد این است که نمی‌بایست قدم به‌قدم دنبال حقیقت باشد فقط باید در پی حقیقت نمایی و احتمال باشد و دنبال آنچه ممکن است روی بدهد. وی باید کار خود بسازد و نقل حقیقت را برای تاریخ نویس باقی‌گذارد. *Voilquin - Capelle, Aristote* / 557

۷۱. این اسم‌ها که به‌اشخاص داده می‌شود برای آن نیست که حوادث فقط به‌آنها منسوب می‌باشد بلکه فقط برای آن است که نمونه کلی مشخص شود، و به‌عبارت دیگر جز مجرد تسمیه مراد نیست.

۷۲. الکیبیادس Alcibiade از سرداران قدیم آتن که به‌زیبایی و هوشمندی و جاه طلبی و کامجویی شهره است در حدود سال ۴۰۴ قبل از میلاد به‌قتل رسیده در جوانی یک چند شاگرد سقراط بوده است و نام او در آثار افلاطون مکرر آمده است.

۷۳. آگاثون، ظاهراً همان شاعری است که در رساله مهمانی افلاطون هم ذکرش هست. معاصر سقراط و الکیبیادس بوده است و تراژدی‌هایی نیز داشته. تراژدی او هم که به آنته Anthée موسوم بوده است از بین رفته است. آگاثون موفق‌ترین رقیب اوری‌پیدس محسوب می‌شده است و ظاهراً در بعضی آثارخویش در رسم و شیوه سنتی دست‌کاری‌هایی هم به‌منظور تجددگرایی می‌کرده است و آریستوفانس هم در نمایشنامه بنام Thesmophories سبک او را نقد کرده است.

۷۴. پلوتارک هم به‌این واقعه اشاره دارد. در ترجمه متی به‌جای نام این شخص اندراس بن میطاوس ذکر شده است و ظاهراً مترجم سریانی اندراس Andras را که‌در یونانی به‌معنی مجسمه است اسم خاص پنداشته است.

۷۵. تبدل سرنوشت قهرمان، یعنی اینکه قهرمان در طی حوادث از بدبختی که‌گرفتار آن است برهد و به‌خوشبختی برسد و یا از خوشبختی بدر آید و گرفتار بدبختی شود.

۷۶. ممکن است حادثه‌ای در دنبال حادثه دیگر باشد اما نتیجه و معلول آن نباشد.

۷۷. مفهوم Péripeteia عبارت از تحول یا دگرگونی است اما مفهومی نزدیک به‌امر ناگهانی و امر خلاف انتظار و مانند بازی روزگار، نیز در آن هست.

۷۸. اشاره است به داستان ادیپوس شاه اثر سوفوکل و دگرگونی بازشناخت آن. این جا مقصود ارسطو صحنه‌ای است که در آن فرستاده‌ای می‌آید، و به ادیپوس اعلام می کند که: پولیب Polybe هلاک شده است و وی پسرش نیست. داستان ادیپوس شاه خلاصه‌اش این است که در شهر تب Thebe که ادیپوس بر آن فرمان‌روایی دارد طاعونی سخت پدید می‌آید، و مردم بدو شکایت حال می‌آورند. شاه هم کرئون Creon برادر زنش را به معبد دلف Delphes می‌فرستد تا از هاتف معبد بپرسد که فرجام کار چه خواهد شد؟ کرئون باز می‌آید، و پیام هاتف دلف را می‌آورد. غیب گوی دلف گفته است تا وقتی قاتل لایوس پادشاه سابق تب از شهر نفی و اخراج نشود این طاعون همچنان باقی خواهد ماند. ادیپوس سوگند می‌خورد که قاتل لایوس را بیابد و مجازات کند. ازین رو تیرزیاس Tiresias غیب‌گوی را احضار می کند و از او در این باب تحقیق می کند اما تیرزیاس جواب درستی نمی‌دهد و ازین شاخ به‌آن شاخ می‌پرد. ادیپوس بر می‌آشوبد و او را تهدید می کند. ناچار غیب گو بی‌پرده می‌گوید که قاتل لایوس، جز خود ادیپوس کسی دیگر نیست. اما ادیپوس که هیچ ازین قضیه خبردار نیست گمان می‌برد که تیرزیاس با کرئون همدست شده است و میخواهد سبب رسوایی اوگردد. ازین رو به تهدید کرئون می‌پردازد اما زوجه‌اش ژوکاست Jocaste او را ازین کار منع می کند. در این میان فرستاده‌ای از کورنت می‌آید و اعلام می کند که پولیب پادشاه کورنت در گذشته است و ادیپوس که فرزند او شمرده می‌شود به‌جای او پادشاه کورنت نیز خواهد بود. دعوت را ادیپوس می‌پذیرد اما می‌گوید تا مروپه Merope زوجه پولیب درقید حیات است به کورنت نخواهد آمد تاگفته آن غیب‌گویی که گفته بود ادیپوس پدر خویش را خواهد کشت و مادر خویش را به‌زنی خواهد گرفت به کلی دروغ درآید. فرستاده، برای آنکه وی را ازین بابت آسوده خاطر کند اعلام می‌نماید که وی، فرزند واقعی پولیب نیست بلکه فرزند خوانده اوست. آن چوپانی هم که ادیپوس را در طفلی بالای کوه کورنت گذاشته بود تا از بین برود، در این بین حاضر می‌آید، و سخن فرستاده را تأیید می کند. کاشف به‌عمل می‌آید، که ژوکاست مادر ادیپوس است و آن ناشناسی هم که ادیپوس، وقتی در رهگذری کشته است همان لایوس پدر خودش بوده است. در این جا ژوکاست به‌اندرون حرم می‌رود و خود را هلاک می کند ادیپوس هم به‌دست خود چشم‌های خویش را ازبن بر می کند و با چهره خون‌آلود و مویه وزاری بر صحنه می‌آید. بعد با تضرع وفریاد ازکرئون التماس می کند که دختران وی را در کنف حمایت خویش بگیرد و سپس، با نومیدی و اندوه شهر تب را برای همیشه ترک می کند، و از آن بیرون می‌آید. داستان ادیپوس شاه به‌عقیده ارسطو مهم‌ترین اثر سوفوکل به‌شمار است.

۷۹. داستان Lyncée (= لونکئوس) و دانائوس را، تئودکت Theodocte ازمعاصران ارسطو سروده است. دانائوس پادشاه افسانه‌ای آرگوس بود، که پنجاه تن دختر داشت و برادرش ایگوپتوس Aegyptus که پادشاه مصر بود پنجاه پسر داشت. چون بین دو برادر نزاع و مخالفت بود، دانائوس دختران خود را به‌برادر زادگان خویش به‌زنی داد اما به‌آنها بفرمود تا همگی در شب زفاف شوهران خویش را هلاک کنند. یک تن ازین دختران

که هی پرمنتسرا Hypermnestra نام داشت شوهر خویش را که لنسه (ـ لونکئوس Lynceus) نام داشت نکشت. دیگر خواهرانش شوهران خویش را کشتندو به همین سبب در دوزخ محکوم به عذاب شدند، و عقوبت آنها این شد که در دوزخ همواره ظرف بزرگی را که ته آن سوراخ بود پر کنند. بعدها پسر لنسه که آباس Abas نام داشت به دست دانائوس افتاد و او وی را توقیف کرد و به محکمه فرستاد اما محکمه خود دانائوس را محکوم کرد، و سرانجام «سگ بود آنکه هلاک شد» چون مردم آرگوس دانائوس را به جای آباس هلاک کردند.

۸۰. مانند Electra در داستان سوفوکل که برادرش اورست او را می‌شناسد اما او هنوز بلافاصله وی را به جا نمی‌آورد.

۸۱. ایفی‌ژنی درتورید اثر اوری‌پید شاعر قرن پنجم قبل از میلاد، مراد است. داستان ایفی‌ژنی را مکرر شاعران به‌صورت تراژدی در آورده‌اند. ایفی‌ژنی در اساطیر و قصص یونانی دختر آگامنون است و پدرش که در جنگ تروا فرمانده بزرگ یونانیان بوده است، برای آنکه سفاین یونان از طوفان رهایی بیابد وی را در آولیس Aulis جهت آرتمیس قربانی کرد. اما چنانکه افسانه ها می گویند آرتمیس به‌جای دختر ک ماده آهویی را به‌عنوان قربانی می‌گیرد و ایفی‌ژنی را به‌تور ید Tauride می‌برد و در آنجا کاهن معبد خویش می کند. در همین جاست که ایفی‌ژنی اورست را که جهت کفاره گناهی که در کشتن مادر داشت به‌اشارت غیب گوی معبد دلف به‌این سرزمین آمده است تا مجسمه آرتمیس را به‌یونان بیاورد باز شناخت می کند و از قربانی کردن او که در این مورد رسم است در می گذرد و با او در انجام دادن مقصود کمک می کند خلاصه داستان را ارسطو خود، در اواخر فصل ۱۷ فن شعر نقل نموده است.

۸۲. رک: فصل ۶ و در باب انتساب این فصل حاضر به‌ارسطو بعضی محققان تردید کرده‌اند.

۸۳. مراد ازامور ضمنی، در این جا ظاهراً آوازها و سرودهایی است که پیش خوانان در نمایش می‌سرایند.

۸۴ — ۸۵: وزن تروکائیک (تروخائی)، سابقاً گفته شد اما وزن آناپاستیک (آنافاسطیه) مرکب است از دو رکن کوتاه، که رکنی بلند دنبال آنها باشد. و این وزن اخیر شبیه به‌وزن مارش، و آهنگ جنگ بوده است. معنی تروکائیک جاری است و معنی اناپاستیک، مقلوب.

۸۶. تیست Thyeste پسرپلوپس Pelops و برادر آتره Atrée بود که بازن آتره رابطه یافت و با برادر کارش به‌ستیزه‌ای خونین کشید چنانکه آتره فرزندان وی را کشت و تیست را ازگوشت آنها غذا داد.. و داستان اختلافات آن دو از مضامین مهم آثار نویسندگان تراژدی یونان بوده است. بعدها پسر تیست که اژیسته نام داشت، آگامنون پسر آتره را به کمک زنش کلوتمنسترا هلاک کرد و انتقام پدر را کشید.

۸۷. شک نیست که لازمه تراژدی آن است که ترس و شفقت در انسان پدید آورد و چون بد کار فرومایه مستحق شقاوت است، اگر از سعادت به‌شقاوت افتد شقاوت او کیفرش به شمار می‌آید و عدالت است. ازین رو کیفر یافتن گنهکار در انسان نه ترس به‌وجود

می‌آورد نه‌شفقت بلکه موجب خرسندی می‌شود و خرسندی از عناصر و لوازم تراژدی نیست.

خطای قهرمان‌تراژدی (Hamartia) به‌عقیده ارسطو ازیک نقص اخلاقی ناشی است چراکه به‌هر حال کردار فرع اخلاق است وخطای در عمل ناچار خطای اخلاقی ..... باری این خطا خواه دانسته باشد مثل آنچه در ماکبث ولیر شاه است خواه‌ـ نادانسته مثل آنچه در ادیپوس آمده است غالباً ناشی است از عدم تناسب بین هدف و امکانات انسان یا ناشی‌از تناقض بین آنها و احیاناً از تحمیل‌مقتضیات اجتماعی‌است. در هر حال سقوط قهرمان به‌سبب آن است مقایسه شود با:

Shipley .J.T.' Dictionary of world Literary Terms / 206

۸۸. الکمئون Alcmeon پسر آمفیارائوس Amphiarus کاهن بود، و مادرش اری‌فیل Eriphyle را بدین‌گناه که پدرش را وادار کرده بود به‌محاصره تب Thebe برود و در آنجا ازمیان برود هلاک کرد. چندی بعد، الکمئون زن خود را ترک کرد، تا زنی دیگر بگیردو ازین رو، برادران زن اولش هلاکش کردند. داستان الکمئون را آستی‌داماس Astydumus در یک تراژدی خویش آورده بوده است که باقی نیست.

۸۹. ملئاگر Meléagre از جمله یونانیانی بود که درلشکرکشی‌های افسانه‌ای به‌سرزمین کلشید Colchide رفت و چون دو تن برادران مادر خویش‌را هلاک کرد مادرش نیز سبب هلاک او را فراهم آورد و اوری‌پید داستان او را، در نمایشنامه‌ای آورده است.

۹۰. تلف Telephe پادشاه می‌زی Mysie بود که چون شهر تروا به‌وسیله یونانیان در‌ـ محاصره افتاد وی در آنجا با آشیل (= اخیلس) در افتاد و آشیل او را مجروح کرد جراحت او بهبود نیافت تا او خود را به‌اردوی یونانیان رسانید اما اولیس جراحت او را با زنگ سلاح آشیل مرهم نهاد و ازمرگش نجات داد.

۹۱. مراد این است که اوری‌پید حشو و معترضه در نمایشنامه‌هایش زیاد است مثل اینکه مکررگروه خنیاگران پیش‌خوان را بدون ضرورت به آواز خواندن وا می‌دارد، و مکالمات بین اشخاص نمایشنامه‌هایش غالباً مفصل و مشحون به‌اطناب است. به‌علاوه بسیاری ازوسایل وهدف‌ها در غالب نمایش‌های او تکرار می‌شود، چنانکه عقده‌های داستان‌ـ هایش هم‌گه‌گاه زیاده مصنوعی، و درواقع فاقد حقیقت نمایی‌است. بر خلاف ارسطو که تراژدی اوری‌پید را بدان سبب که اشخاص آنها از حیث سیرت فوق‌العاده نیستند نمی‌پسندد در نظر بسیاری از نقادان عصر ما آثار اوری‌پید درست به‌همین سبب از آثارکسانی چون سوفوکل و آشیل بهتر می‌نماید.

۹۲. تعریضی است در حق بعضی‌شاعران که صورت‌های غریب و وحشت‌انگیز را در صحنه می‌آورده‌اند و پیداست که این امور ارتباطی با اصل شاعری ندارد.

۹۳. کلی‌تمنسترا Clytemnestra زن آگاممنون بود که با اژیسته Aegisthe همدست شدو چون شوهرش از جنگ باز آمد او را بکشت هشت سال بعد، اورست Oreste برای انتقام، مادرش و اژیسته را هلاک کرد (= کلوتمنسترا).

۹۴. اری‌فیل Eriphyle مادر الکمئون بود، که‌الکمئون اوراکشت به‌سبب آنکه آمفیا‌ـ

رائوس شوهر خویش را که پدر الکمئون بود به‌دست هلاک سپرده بود.

۹۵. مده Médee زنی جادوگر بود که برای انتقام از شوهرش ژازون Jason که با او جفا کرده بود و زنی دیگر گرفته بود ویرا با جامه‌ای زهرآلود که بدو هدیه کرد مسموم نمود، و بدین نیز اکتفا نکرده به‌دست خویش دو فرزند خود را هم هلاک کرد تا شوهرش را به‌داغ آنها بسوزاند.

۹۶. استی‌داماس Astydamas یا استودماتنوس Astoddomantos با ارسطو معاصر بوده است. نوشته‌اند که بالغ بر ۲۴۰ تراژدی تصنیف کرد و پانزده بار در مسابقات عمومی شعرا جایزه برد اما از الکمئون و تصنیف او چیزی باقی نمانده است.

۹۷. تلگونوس Telegonos پسر اولیس بود از Circé یا کالیپسو Calypso وی در جستجوی پدرش به‌ایتاکا رفت و آنجا، ناشناخت پدر را ضربتی مهلک زد و کشت. شاید در اینجا ارسطو اشارتش به نمایشنامه‌ای باشد که سوفوکل در این باب دارد.

۹۸. آنتی‌گون Antigon دختر ادیپوس، چون برخلاف دستور کرئون Creon خال خویش، جسد برادر خود را به‌خاک سپرده بود محکوم به‌مرگ شد. همون Haimon پسر کرئون که عاشق آنتی‌گون بود در کنار جسد او خود را هلاک کرد، درهمین بین کرئون اطلاع یافت که زنش نیز به‌خاطر مرگ پسر خودکشی کرده است.

۹۹. مروپه Merope دختر پادشاه آرکادیا و زوجه کرسفونت Cresphonte پادشاه مسینا بود و از او سه فرزند داشت. وقتی شوهر و دو پسرش کشته شدند، کشنده آنها مروپه را به‌ازدواج خویش درآورد اما چندی بعد پسر سوم مروپه، که نهانی نزد نیای خویش پرورش یافته بود فرا رسید و کشنده پدر و برادران خویش را بکشت و تخت و تاج پدر را بازستاند.

۱۰۰. Hellé دختر اثاماس Athamas پادشاه ارخومن Orchoméne است که چون زن پدرش قصد جانش کرده بود، بگریخت اما سرانجام در موضع Hellespont در دریا غرق شد. سرگذشت او موضوع چندین نمایشنامه بوده است که هیچکدام باقی نمانده است.

۱۰۱. در نمایشنامه اورست Oreste که اوری‌پید نوشته است منلاس برادر آگاممنون است و زیاده از حد نسبت به‌برادرزادگان خویش خبث و بدسگالی نشان می‌دهد. اشارت ارسطو در اینجا به‌همین نکته است.

۱۰۲. اینکه از شاعران قدیم یونان، کسی تراژدی ای به‌نام سیلا Scylla (= اسکولا) تصنیف کرده باشد ظاهراً در کتب و مآخذ قدیم مذکور نیست جز اینکه قطعات پراگنده‌ای از یک دیتی‌رمب، که شاعری از ملطیه به‌نام تیموته Timythèe نظم کرده است باقی مانده است. اسکولا دخترافسانه‌ای زیبایی بوده است که زنی جادوگر او را به‌شکل غولی وحشتناک درآورده بود. و چون در صدد انتقام از آن زن جادو برآمد، سفاین اولیس را که مورد محبت آن زن بود در دریا غرق کرد.

۱۰۳. خطابه منالیپ، در نمایشنامه‌ای از آثار اوری‌پید ذکر شده، و افلاطون هم در مهمانی آن را مسخره کرده است. این خطابه زیاده خشک و عالمانه است. خلاصه به عقیده ارسطو نوحه سرایی و مویه‌گری شأن اولیس که پهلوان جنگ است نیست. چنانکه حکیمانه سخن‌گفتن و نکته سنجی کردن کار منالیپ که زن است نیست.

۱۰۴. مده Médee نمایشنامه‌ای‌است از اوری‌پید که سرگذشت زنی است به‌همین نام. مده زوجه ژازون Jason است و در لشکر کشی خطرناک سختی که شوهرش درجستجوی پشم زرین رفته است با او همراه بوده است اما پس از بازگشت از آن سفر چون شوهرش او را با دو فرزند که از او دارد، رها می کند تا زنی دیگر بگیرد سخت‌خشمگین‌می‌شود و برای انتقام نخست زنی را که رقیب او بوده است، به‌وسیله جامه آلوده به‌زهر که برایش ارمغان می‌فرستد هلاک می کند و سپس برای آنکه شوهر بی وفای خود را بیشتر به‌عقوبت دچار کند، دو فرزند خود را نیز که از او دارد به‌دست خویش هلاک می کند و آنگاه، برای آنکه از قصاص شوهر در امان بماند، درون‌گردونه‌ای که چند اژدهای بالدار آن را می کشند می‌نشیند و به‌آتن فرار می کند. مداخله خدایان در این داستان که در متن بدان اشارت رفته است، این است که چون نژاد وی به آفریدگار خورشید کشیده می‌شود، این‌گردونه را همین آفریدگار برای او فراهم می‌آورد تا او را از چنگ قصاص شوهر خویش برهاند.

در تآترهای یونان قدیم در پشت صحنه نمایش دستگاه خاصی تعبیه شده بود که از آنجا در هنگام ضرورت از بالا یکی از خدایان بر روی صحنه می‌آمد و غالباً قهرمان داستان — و در واقع نویسنده را نیز— ازگرفتاری بی‌سرانجام می‌رهانید. این مداخله کار خدایی است که از دستگاه بیرون می‌آید..... و کنایه است از هرگونه مداخله قوای غیر طبیعی که شاعر بدان وسیله قهرمان خود را از دشواری لاینحلی که گرفتار آن است بیرون می‌آورد.

۱۰۵. مراد از رساله هایی که انتشار یافته است در این‌جاظاهراً کتاب‌هایی بوده است که ارسطو، در دوره جوانی، راجع به‌احوال شاعران یونانی نوشته بود.

۱۰۶. از فرزندان زمین، مراد اهل شهر تبس‌Thebes واقع در اسپارتا است که به‌موجب‌ اساطیر نژاد آنها منتهی می‌شود به‌نسل دندان‌های اژدها که کادموس‌Cadmus در زمین کاشته بود. کادموس که از یافتن خواهر خویش نومید شده بود نمی‌خواست به شهر خویش بازگردد ازین‌رو به‌اشارت غیب‌گوی دلف به‌دنبال‌گاوی رفت و آنجا که گاو فرو ماند وی ایستاد. اژدهایی را که آنجا بودکشت و دندان‌های او را به‌زمین افشاند از آن دندان‌ها انسان از خاک پدید آمد و آنجا شهری بنا شدکه‌بعدها تب (= تبس) خوانده شد. عبارت متن خالی از ابهام و اشکال نیست.

۱۰۷. کارسینوس‌Carcinos نام شاعری بوده است از اهل آتن که در قرن چهارم قبل از میلاد می‌زیسته است و نمایشنامه‌ای در باب تیست داشته است. سخن ارسطو در این‌جا اشاره است به‌علایم نورانی و درخشانی که می‌گفتند در روی شانه‌های اعقاب و اخلاف پلوپس Pelops مشاهده می‌شده است.

۱۰۸. تیرو Tyro نمایشنامه‌ای است از سوفوکل که ظاهراً از میان رفته است ودر این‌جا ارسطو اشاره‌ای می کند به‌سبد یا قایق کوچکی که این زن، فرزندان خویش را در آن نهاده بود، و چون شکل قفس داشت باعث‌شدکه تیرو، فرزندان خود را بدان وسیله بازشناخت کند.

۱۰۹. اولیس با جامه مبدل به‌خانه خویش باز آمده بود او را مهمان تازه واردی

پنداشتند و چنانکه رسم بود به‌آبزن بردندش و پایش بشستند. اورکلیا که دایه او بود چون در حمام آن جای زخم را که برپای وی از اثر دندان‌گراز مانده بود بدید، او را بدان بشناخت. امادر برخورد با چوپانان، اولیس برای آنکه مورد بازشناخت قرارگیرد زخم خود را بدانها نمود. این نوع بازشناخت اخیر را ارسطو، دور از مقتضیات هنر می‌داند.

۱۱۰. ایفی‌ژنی، وقتی دریافت کسی از شهر آرگوس آمده است، خواست به‌وسیله او جهت برادر خویش نامه‌ای فرستد و این امر سبب بازشناخت اوگشت. اما اورست برای آنکه خود را به‌خواهرش بشناساند ازسوزن دوزی‌های او یاد کرد.

۱۱۱. تره یا ترئوس Tereus نمایشنامه‌ای است از سوفوکل که درباب سرگذشت ترئوس ــ پادشاه افسانه‌ای تراکیه Therace وزنش پروکنه Procné وخواهرزنش فیلوملا Philomela بوده‌است واین داستان که از مضمون‌های بسیار قدیم افسانه‌هاست قسمتی از آن، ترانه فارسی معروف منم‌منم بلبل سرگشته و ترانه مشابه آن را که گوته در فائوست آورده است به‌خاطر می‌آورد و از قدیم‌ترین صورت‌های آن حکایت معروف است. خلاصه‌اش این است که ترئوس پادشاه تراکیه، پروکنه دختر پادشا آتن را به‌زنی می‌گیرد و با خویش می‌برد. پروکنه، به‌دیدار فیلوملا خواهر خویش اظهار اشتیاق بسیار می‌کند ازین‌رو ترئوس از سلطان آتن رخصت می‌گیرد که او را نیز به‌همراه نزد خواهرش پروکنه ببرد اما در راه به‌وی عاشق می‌شود و در حق او قصدی می‌کند اما بعد پشیمان و ترسناک می‌شود و برای آنکه رازش فاش نشود زبان فیلوملا را می‌برد تا چیزی از آن ماجری حکایت نکند. بعد هم او را درجایی ناپیدا پنهان می‌کند اما فیلوملا در نهانگاه خویش سرگذشت خود را بر پارچه‌ای به‌وسیله سوزن قلاب دوزی نقش می‌کند و آن پارچه را نزد خواهرخویش می‌فرستد و خواهر او را از آن بلیه نجات می‌دهد و با همدستی او درصدد برمی‌آید از ترئوس انتقام بگیرد. پروکنه هم برای آنکه از ترئوس انتقام بگیرد پسری را که از ترئوس دارد هلاک می‌کند و ازگوشت او خوردنی می‌سازد و به‌ترئوس می‌چشاند. چون ترئوس از ماجری آگاه می‌شود شمشیر بر می‌کشد تا زن را هلاک کند اما در همان هنگام تبدیل به‌هدهد می‌شود و در همان حال فیلوملا به‌بلبل، و پروکنه هم به‌پرستو مبدل می‌شوند برای نظایر این قصه رک: مقاله بلبل سرگشته به‌قلم صادق‌هدایت درمجله سخن، دوره سوم ص ۴۳۲ و همچنین به:

Huet (Gedeon) Les Contes Populaires. Paris 1923 P 121

۱۱۲. دیسه‌ئوژن Diceogène شاعر یونانی‌متعلق به‌قرن‌چهارم قبل‌از میلاد است. ازآثار او قطعات کوتاه و پراکنده مختصری بیش نمانده است. درنمایشنامه قبرسیان، پسر بعد ازمرگ پدر با جامه مبدل به‌خانه بازمی‌آید اما چون نقش صورت پدر را می‌بیند به‌گریه درمی‌آید و دیگران از همین گریه، او را بازمی‌شناسند.

۱۱۳. پولوئیدوس، به‌قولی از نقادان سوفسطایی و به‌قول دیگر از نویسندگان تراژدی بوده است.

۱۱۴. تیده Tydée پدردیومد Diomède بوده‌است وباسلسله حوادث راجع به‌قهرمانان تب ارتباط-

داشته است. اما تراژدی‌ای بدین نام (تیده) امروز باقی نمانده است.

۱۱۵. فی‌نه‌ئید: ازین نمایشنامه هم اطلاعی در دست نیست شاید در یونان باستان، بعضی مردم، دختران را به هنگام زادن در کوهستان‌ها می‌گذاشتند تا هلاک شوند.

۱۱۶. اولیس رسول دروغین، نام نمایشنامه‌ای بوده است که در دست نیست، کاذب بودن قیاس و به‌عبارت دیگر اشتباه تماشاییان که ارسطو می‌گوید نویسنده اولیس رسول دروغین ظاهراً به‌اعتماد آن بازشناخت درستی در نمایشنامه خویش نیاورده‌است، چنانکه اهل تحقیق گفته‌اند بنیانش این است که هرچند گفته شده‌است کمان اولیس را هیچ کس جز خودش نمی‌تواند بزه کند، لیکن در واقع مراد ازین سخن فقط این است که هیچکس از آشنایان و نزدیکان او، که در همان سرزمین هستند، از عهده بزه کردن کمان او بر نمی‌آیند. اما البته ممکن است شخص ناشناسی که از یک نقطه دیگر عالم می‌آید بتواند کمان اولیس را هم بزه کند.

پس اگر شاعر برای بازشناخت اولیس به همین مطلب اکتفا کرده باشد، در واقع اعتمادش براین بوده است که تماشاییان، توجه نخواهند کرد که لازمه قبول این قول که هیچکس [از آشنایان و نزدیکان اولیس] از عهده‌ی بزه کردن کمان او بر-نمی‌آیند، این نیست که یک شخص ناشناس هم هرگز از عهده این کار برنیاید و درواقع مثل این است که شاعر اعتماد برکودنی وگولی عوام کرده است و در باز-شناخت اولیس به‌همین اکتفا کرده است. لحن ارسطو در این جا ظاهراً از ملامت و حتی استهزاء بر نویسنده این نمایشنامه اولیس رسول دروغین خالی نیست.

۱۱۷. باآنکه نمایشنامه کارکینوس که‌این‌جا موضوع بحث‌است‌در دست نیست مضمونش از روایات بر می‌آید. آنچه در این نمایشنامه سبب نفرت و وحشت طباع می‌شد ظاهراً این امر بود که آمفیارائوس به‌جای آنکه مثل خدایان از آسمان فرود آید از زمین که معبدش درون یک مغاک آن بود، بیرون می‌آمد. آمفیارائوس غیب‌گوی معبدی بود، و وقتی دشمنان قصد قتل وی کردند زمین به‌اشارت خدایان او را باز بلعید.

۱۱۸. برخلاف افلاطون، که تقریباً شعر را نوعی جنون و شیدایی و بیخودی می‌داند، ارسطو معتقد است که‌گذشته از الهام، اندیشه نیز در آن به‌کار است. ارتباط شعر با عالم شیدایی و بیخودی در کلام صوفیه‌ما و همچنین درگفتار بعضی رمانتیک‌ها نیز هست.

۱۱۹. غرض اورست از آمدن به‌آن شهری که ایفی‌ژنی در آن جا کاهنه معبد آرتمیس Artemis شده بود، این بود که مجسمه آرتمیس را از آنجا به‌آتن برد.

۱۲۰. اوری‌پید و پولوئیدس هرکدام جداگانه این داستان را به‌صورت نمایشنامه نوشته بودند.

۱۲۱. عقده‌گشایی عبارت ازگشودن رشته پیچیده حوادث است درطی داستان. وقتی در تراژدی حوادث پیچیده می‌شود و احوال و سرنوشت آینده اشخاص داستان مبهم و نامعلوم می‌گردد عقده به‌وجود می‌آید، و چون اندک‌اندک حوادث روشنتر می‌گردد واحوال و سرنوشت اشخاص معلوم می‌شود مرحله عقده‌گشایی پیش می‌آید.

۱۲۲. دراین‌جا متن افتادگی دارد و اصلاح به‌قیاس هم ممکن نیست.

۱۲۳. متن چنین است، در حالی که سابقاً از شش جزء سخن گفت شاید هم مراد حکیم اجزای چهارگانه مذکور در فصل ۱۲ باشد به هرحال اینجا از موارد مشکل متن است.

۱۲۴. آژاکس Ajax یا آئیاس Aias نمایشنامه‌ای است از سوفوکل. این آژاکس در داستان‌های یونانی بعد از آشیل بزرگترین پهلوان یونان بود و خود را هم تالی او می‌دانست چون بعد از آشیل برخلاف انتظار وی سلاح آشیل را به اولیس دادند، وی چنان ناراحت شد که عقلش را از دست داد. شب هنگام برای رفع اهانت از خویش از سراپرده‌اش بیرون آمد و گله‌ای از گوسفندان را به جای خیل مخالفان گرفت همه را کشت و قوچی را هم به جای اولیس اسیر کرد صبحگاهان چون از جنون خویش واقف شد خود را کشت. اما اکسیون Ixion پادشاه لاپتیا بود که دختر دیونوس را خواستگاری کرد اما چون از عهده جهیز لازم برنیامد پدرش را کشت. وی در نزد یونانیان همان حالی را دارد که قابیل نزد ما دارد یعنی اول کسی است که یکی از ابنای نوع خویش را هلاک می کند باری چون علاوه براین گناه نسبت به زئوس قصد خیانت کرد در دوزخ به این عقوبت محکوم شد که او را به گردونه‌ای آتشین بستند که جاودانه در گردش بود و هرگز از چرخیدن باز نمی ایستاد.

۱۲۵. زنان فتی Phtie یا فتی یوتید، عنوان یکی از تراژدی‌های سوفوکل است وفتی Phtie نام یکی از بلادی است که تحت حکومت آشیل بوده است. پله Pelée هم نام پدر آشیل است. سوفوکل و اوری‌پید داستان او را به صورت نمایشنامه درآورده‌اند، داستان فورکیداس (= فورسید) را هم آشیل در نمایشنامه پرومته آورده است و اشیل داستان پرومته را در طی سه نمایشنامه بیان کرده است: پرومته دربند، پرومته از بند رسته، وپرومته آتش افروز. پرومته نیمه‌خدایی بود که چون آتش خدایان را دزدید و به آدمیان داد، به امرزئوس در کوه قفقاز در زنجیر کشیده شد و جگرش را هرروز کرکسی می‌خورد و جگر باز می‌رست و سرانجام هراکلس وی را نجات داد.

۱۲۶—۱۲۷. این فقره مطابق است با ترجمه Voilquin et I. Capelles که با ترجمه هاردی ویا بواتر تفاوت دارد. یک مترجم ایتالیایی با تصرف و تصحیح قیاسی این عبارت را چنین ترجمه کرده است: «... تراژدی مختلط یکسره بر تحول وتعرف مبتنی است وتراژدی دردانگیز مثل آن تراژدی‌هاست که در باب [سرگذشت] آژاکس واکسیون است. تراژدی‌یی که وصف سیرت است مانند فتی یوتید و فیلوس است، و نوع چهارم تراژدی ساده است مثل فورکیداس و پرومته. این است [آن تراژدی] که حوادث آن در دنیای دیگر روی می‌دهد.» پیداست که این ترجمه، از حدود متن زیاده دور شده است، و با آنکه روشن است، از تصرف خالی نیست.

رک: بدوی/ فن الشعر ص ۵۱.

۱۲۸. نیوبه Niobé در اساطیر یونانی دختر تنتالس است و مادر هفت دختروهفت پسر، وچون به سبب همین کثرت اولاد برلیتو که دو فرزند بیش نداشت تفاخر می کرد آپولون و آرتمیس فرزندان او را به تیر هلاک کردند و نیوبه در فراق فرزندان چندان گریه و مویه کرد که مبدل به ستونی از سنگ شد که پیوسته از آن اشک فرو می‌ریخت [در لیدیه در کوه سیفولوس]. اما سرگذشت Niobé به عقیده بعضی محققان آنقدر مشحون

به‌حوادث و وقایع نیست که آن را نمونه و شاهد بگیرند، ازین رو رأی این جماعت‌از محققان این است که شاید در این‌جا نقص و تحریفی درمتن روی داده باشد.

۱۲۹. کدام یک از نمایشنامه‌های آگاثون در این‌جا مراد بوده است که با شکست و عدم قبول مواجه شده است؟ معلوم نیست.

۱۳۰. سیزیف Sisyphe پادشاه کورنت در اساطیر یونان‌نمونه قدرت وشرارت وجنایت وبیرحمی است که مطابق اساطیر، به‌سبب جنایت‌ها و بی‌رحمی‌های خویش در عالم عقبی محکوم است به‌اینکه صخره‌ای‌گران را به‌بالای کوهی ببرد اما به‌محض آنکه صخره به‌قله نزدیک می‌شود دیگر بار خود به‌خود فرو می‌افتد وکار تمام ناشدنی سیزیف دوباره آغاز می‌شود.

۱۳۱. این معنی را که آگاثون در طی شعری سروده است، ارسطو در فن خطابه هم از او نقل می کند. (۱۰/۲۴)

۱۳۲. خلاصه مطلب این است که شاعر و خطیب هردو درمعانی و مطالبی که دارند مشترک‌اند، چون هردوشان می‌خواهند امور و اشیا را خردتر یا بزرگ تر ازآنچه در واقع هستند جلوه دهند و برای این مقصود نیز هردو شیوه تعظیم یا تحقیر را به‌کار می‌برند. نهایت آنکه شاعر معانی را طوری در قالب نمایشنامه بیان می کند که بدون تصریح خود او امور و اشیاء همان‌طورکه منظور اوست جلوه می کنند یعنی فی‌المثل پست‌تر یا برتر، بهتر یا بدتر ازآنچه درواقع هستند. اما خطیب برای آنکه امور را آن طورکه مرادش هست جلوه دهد باید استدلال به‌کار برد و قوه بلاغت و منطق را به‌کار اندازد و در ذهن شنوندگان از طریق استدلال و احتجاج و اقناع تصرف نماید. درهرحال عبارت متن ازتشویش و اغتشاش هم خالی نیست.

۱۳۳. پروتاگوراس، از سوفسطاییان یونان بود در سده پنجم قبل از میلاد— و در آثار افلاطون ذکر او مکرر آمده است. وی در باب مباحث مربوط به‌معانی، وخاصه در باب تفاوت میان امرودعا و استفهام و جواب نکته سنجی‌هایی داشته است.

۱۳۴. بعضی محققان آغاز این فصل را از اواسط فصل پیشین و ازآنجا که بحث در باب گفتارآغاز می‌شود دانسته‌اند همچنین بعضی‌نقادان، گفته‌اند که‌این‌فصل‌مربوط به‌اجزاء لفظ ازاصل کتاب ارسطو نیست. درست است که بحث درمسایل مربوط‌به‌صرف ونحو و لغت هم از تفسیر اشعار نشأت یافته است، اما،مطالب ومندرجات فصل، چندان با مندرجات فصول‌گذشته و تالی مناسبت ندارد. البته مترجم، ازنقل و ترجمه آن گزیری نداشته است اما خواننده کتاب می‌تواند از خواندن آن صرف نظرکند و مطالب‌کتاب را از دو فصل بعد، همچنان در باب مباحث مربوط به‌فن شعر دنبال نماید.

۱۳۵. در ترجمه این موضع، بعضی دیگر، چنین آورده‌اند: «حرف مصوت آن است که‌بی‌آنکه دهان یا لبان به‌هم‌آیند صدایی مسموع دارد. نیم مصوت آن که، هرچند دهان و لبان بهم آیند باز صدایی مسموع ندارد.». درمتن کتاب ترجمه انگلیسی چاپ Loeb به‌نظر ما مناسب‌تر آمد و بیشتر ازآن پیروی کردیم.

۱۳۶. در اساس الاقتباس، این اقسام اسم بدین‌گونه ذکر شده است: مستولی و لغت و

زینت و نقل و موضوع و منفصل و متغیر و معنی [رک: ص، ۵۹۰]

۱۳۷. عبارت: «اولیس ده‌ها هزار کار بزرگ کرده است» نقل است از ایلیاد: سرود دوم.

۱۳۸. مراد از نقل جنس به‌نوع یا نوع به‌جنس این است که اسمی را که فی‌المثل جهت تسمیه جنس یا نوع وضع شده است در مورد معنی مقابل خود که به‌ترتیب نوع یا جنس است به کار برده باشند مثل اینکه لفظ ایستادن را که نسبت به‌لنگر انداختن جنس است جهت لنگر انداختن استعمال کنند، و این در واقع نقل از جنس به‌نوع است کما اینکه: استعمال ده‌ها هزار جهت معنای لفظ بسیار، نقل است از نوع به‌جنس. نقل از جنس به‌نوع نقل است از عام به‌خاص و نقل از نوع به‌جنس نقل از خاص است به‌عام.

۱۳۹. غالب منتقدان که بعداز Vahlen آمده‌اند مثل او معتقداند که‌این عبارات اقتباس است از منظومه انباذ قلس موسوم به katharmoi کثارموی.

۱۴۰. جام بی باده، تعبیری است از تیموتئوس در نمایشنامه‌ای که به‌نام ایرانیان داشته است و از آن امروز جز قطعاتی پراگنده باقی نیست.

۱۴۱. تقسیم اسم به‌حسب جنس، که مذکر یا مؤنث و یا متوسط باشد، چنانکه از رساله فن خطابه بر می‌آید راجع می‌شود به‌پروتاگوراس، و این تقسیم‌بندی را اریستوفان نویسنده کمدی در نمایشنامه «ابرها»ی خویش مسخره کرده است.

۱۴۲. در نسخه‌های یونانی این پنج اسم ذکر نشده است اما از روی ترجمه عربی قدیم می‌توان متن یونانی را تکمیل کرد.

۱۴۳. نام کلئوفون را ارسطو در فصل دوم نیز ذکر می کند و از فحوای آنچه در آنجا می‌گوید شاید بتوان استنباط کرد که زبانش را هم می‌بایست مثل قهرمانانش معمولی و کم‌مایه تلقی کرده باشد. استه‌نولوس، چنانکه از قول اریستوفان در نمایشنامه زنبورها بر می‌آید شاعری بی‌مایه بوده است و مزه زبانش را بدون سرکه و نمک نمی‌توان چشید. این تعبیر یادآور قول معروف عمعق بخاری است در حق رشیدی، که در چهارمقاله آمده است. بهرحال هردو شاعر که ارسطو در این جا یاد می کند شاعران بسیار متوسط یونان قدیم (قرن پنجم و چهارم قبل از میلاد) بوده‌اند. ارسطو این عقیده را که در باب انتخاب الفاظ اینجا ذکر می کند در «ریطوریقا» یعنی «فن خطابه» هم ذکر کرده است.

۱۴۴. عجمه، درعربی معادل است باهمان مفهومی که لفظ Barbarisme در نزد یونانیان داشته است. لفظ حوشی و غریب در این مورد به‌خصوص چندان مناسب نیست هرچند در نزدعلمای بلاغت، معمول‌تر است. درهرحال چون کلام مردم غیریونانی Barbarians در نزد یونانیان نا مفهوم تلقی می‌شد کلامی که نامفهوم بود موصوف به‌وصف عجمه Barbare می‌شد.

۱۴۵. این معما، مطابق قول شارحان فن شعر، درباره حجام گفته شده است که برای حجامت کاسه‌های رویین مخصوصی جهت بادکش به کار می‌برده است.

۱۴۶. اقلیدس کهن به‌درستی معلوم نیست چه کسی است.

۱۴۷. جراحت پای فیلوکتت ناشی از آن بود که در جزیره لمنوس پای او را مارگزید و

لشکریان که او به همراه آنها به‌جنگ تروا می‌رفت رهایش کردند با آنکه زخم پای او بسیار سخت بودتا او به‌میدان‌جنگ نیامد و تیر نیانداخت فتح نصیب یونانیان‌نشد. فیلوکتت بزرگترین تیرانداز یونان بود و هراکلس در هنگام مرگ کمان خود را بدو داده بود.

۱۴۸. در باب این شواهد باید توجه کرد که نظر ارسطو راجع به الفاظ و مختصات لغوی کلام است. از همین روی، ترجمه عبارات شواهد دشوار است و ترجمه برای آن است که تصوری از مقصود و مطلب به‌دست دهد و بیش ازآن نباید ازآن توقع داشت.

۱۴۹. دارای جنبه تمثیلی یعنی Dramatique وصف تالیفی است که کرداری تام و کامل را تصویر و تقلید بنماید.

۱۵۰. هرودت گفته است که جنگ سالامین، و نبرد قرطاجنه با سیسیل (صقلیه) هردو دریک روز اتفاق افتاد. بعضی مانند ارسطو، این مقارنه زمانی بین دو جنگ را، ظاهراً تصادف صرف دانسته‌اند. اما بعضی مانند دیودور مورخ که خود از اهل صقلیه بوده است معتقدند پادشاه ایران با دولت قرطاجنه قراری نهاده بود که به‌هنگام حمله ایران به‌یونان قرطاجنه نیز به‌صقلیه حمله برد تا یونانیان را مجال اتحاد نباشد.

۱۵۱. داوری سلیح اشاره است به کشمکش و رقابت اولیس و آژاکس درباب سلیح آشیل که آژاکس طالب آن بود اما سران سپاه آن را به‌اولیس دادند و این موضوع آژاکس را فوق‌العاده خشمگین کرد. این را سوفوکل در نمایشنامه آژاکس پرورده است. داستان فیلوکتت را هم آشیل و اوری‌پید هردو پرداخته‌اند.

۱۵۲. اودیسه مشحون است از بازشناخت: چنانکه اولیس را سیکلوپ‌ها cyclopes باز می‌شناسند، وگذشته ازآنها بازآلسی‌نوئوس وچوپانان وتلماک و اوروگلیا (دایه‌اش) و همچنین سگش و خواستگاران زنش، پنه‌لوپ Penelope و پدرش لائرته نیزهمگی او را بازشناخت می‌کنند.

۱۵۳. این تنها جایی است، درکتاب فن شعر که ارسطو بحث از مطلبی می‌کند که ارتباطی با مسأله وحدت مکان دارد.

۱۵۴. چون شعر در حقیقت تقلید است از اشیاء خارج از ذهن شاعر بنابراین بر شاعر واجب است که خود را فراموش کند و در نمایشنامه یا حماسه، وجود خود را جلوه ندهد و در رعایت این نکته، نویسندگان قرن شانزدهم و هفدهم اروپا ــ خاصه شکسپیر سعی بسیار ورزیده‌اند.

۱۵۵. امور خارق‌العاده، آن اموری هستند که مخالف عادت باشند. اما امور نا معقول اموری هستند باطل که عقل آنها را تصدیق نکند، هرچند ذوق و خیال آنها را مقبول به‌بیند.

۱۵۶. آشیل به‌اشاره سر، لشکریان را وا می‌دارد که در تعقیب هکتور شرکت نکنند: ایلیاد، سرود ۲۲

۱۵۷. مراد از قصه حمام در این جا ظاهراً تمام سرود نوزدهم اودیسه است، که قصه حمام نیز درآن ذکر شده است. اما موضعی که ارسطو در این جا بدان اشاره می‌کند خصوص قصه حمام نیست بلکه ظاهراً به‌طوریکه محققان وشارحان گفته‌اند، اشاره او

به‌قیاس کاذب، و اشتباهی است که برای پنه‌لوپه زوجه‌اولیس در بازشناخت او پیش می‌آید و شرح آن این است که وقتی اولیس به‌ایثاکا بازمی‌آید و به‌لباس مبدل به‌طور ناشناس به‌قصر خویش وارد می‌گردد، دعوی می‌کند که ناشش اتون Eton و ازاهل کریت Crete است وبرای جلب عنایت پنه‌لوپه ادعا می‌کند که وقتی اولیس به‌صوب ایلیوس Ilios (شهر تروا) می‌رفته است یک چند،او را با عده‌ای از دوستانش، درکاخ خود مهمانی کرده است پنه‌لوپه برای آنکه از صدق این دعوی اطمینان حاصل کند از وی درمی‌خواهد که شکل و هیأت و لباس اولیس و دوستانش راکه درآن زمان با وی بوده‌اند بازگوید و او به‌درستی‌آنها را بیان‌می‌کند و پنه‌لوپه دعوی او را راست می‌شمارد. دراین جا به‌قول ارسطو، پنه لوپه درقیاس به‌خطا رفته است، چون از صدق تالی (که عبارت از وصف هیأت و لباس اولیس باشد) صدق مقدم را (که عبارت است از اینکه شخص بیگانه ایتون‌کریتی است) نتیجه می‌گیرد و این قیاس کاذبی است که سبب اشتباه او شده است. ارسطو چون بنایش بر ایجاز بوده است و از اطناب و تفصیل اجتناب داشته است بحث درکیفیت این اشتباه را، دراین رساله که موضوعش فن شعر بوده است لازم ندیده است، خاصه که مطالب این کتاب صورت یادداشت‌های اجمالی داشته است و شاید نکات مجملش را هم به‌طورشفاهی توضیح می‌داده است.

۱۵۸. بازی‌های پی‌تیک Pythique هرچهارسالی‌یک بار به‌یاد جنگی که‌آپولون با اژدهای Python کرده بود، در دلف Delphe منعقدمی‌شد. غیرمعقول بودن‌سخن کسانی که‌در الکترا Electra از بازی‌های پی‌تیک سخن‌می‌گویند بدین سبب‌است که بازی‌های پی‌تیک در زمانی که مطابق روایات و قصص یونانی، الکترا زندگی می کرده است هنوز متداول و معمول نشده بوده است. الکترا که داستانش در یک تراژدی سوفوکل آمده است دختر آگاممنون است و اوست که در دنبال کشته شدن پدرش، برادر خود اورست را برای‌گرفتن انتقام از مادرآماده می کند و اورست سرانجام موفق می‌شود انتقام پدرش را ازمادرخویش و غاصب اورنگ پدر بازستاند.

۱۵۹. دراین موضع از ترجمه‌هاردی Hardy پیروی شد اگرچه باترجمه بای واتر و بعضی ترجمه‌های دیگر تفاوت دارد. ترجمه بای‌واتر به‌این مضمون است:

مع‌هذا اگر شاعر این‌گونه عقده‌ای به‌وجود بیاورد، و دیده شودکه برای وی ممکن بوده است صورتی معقول‌تر نیز بدان بخشد، بروی هم به‌سبب آنکه به امر غیر معقول پرداخته است ایراد هست هم از آن جهت که در صناعت خویش خطا کرده است.

۱۶۰. کیفیت پیاده شدن اولیس در ایثاکا ازین قرار است که چون اولیس به‌خوابی‌گران فرو رفته بود، ملاحان بی آنکه او را بیدار کنند ازکشتی بیرونش آوردند و درساحلش انداختند و رفتند، و او هیچ سر از خواب بر نکرد! رک:اودیسه، سرود ۱۳

۱۶۱. شمس قیس‌نیز درکتاب المعجم کارشاعر را با صنعت نقاش مانند کرده است. فن‌شعر هوراس هم از همان آغاز مبتنی بر مقایسه شعر باهنر نقاش (Pictor) است.

۱۶۲. در این جا ظاهراً کلام افلاطون را رد می کند که درکتاب جمهور، برهومر خرده

می‌گیرد که از جهت علمی خطاها کرده است، و می‌گوید که شاعر، نه سیاست می‌فهمد نه طب و نه فنون جنگی.

۱۶۳. شارحان گفته‌اند، که ظاهراً در این جا تعریضی است بر پیندار که در این باب اشتباهی لفظی و لغوی کرده است.

۱۶۴. داستان دنبال کردن هکتور در فصل ۲۴ هم مطرح بحث ارسطو شد.

۱۶۵. در منطق الشفا، شیخ مطلب را بدین وجه تقریر می‌کند: فمن غلط الشاعر، کذبه فی المحاکاة کمن یحاکی بأیل انثی و یجعل لها قرناً عظیماً، فن الشعر ۱۹۶.

۱۶۶. کسنوفانس اعتقاد عامه را در حق خدایان که قایل به‌مشابهت احوال و اطوار آنها با احوال انسان بوده‌اند به‌صراحت نقد کرده است.

۱۶۷. ایلیریان Illyriens ساکنان ایلیری Illyrie باشند و این نام در قدیم بر جاهای متعدد اطلاق شده است. اما در قرن چهارم قبل از میلاد مؤرخان آنرا بر تمام سواحل شرقی دریای آدریاتیک اطلاق می‌کرده‌اند. و عده‌ای از اقوام مختلف این حدود، این نام را داشته‌اند.

۱۶۸. مشکل در این است که برای چه آپولون، وقتی خواست یونانیان را عقوبت کند نخست از استران آغاز کرد. رک: ایلیاد، سرود نخست، لفظی که در زبان عامه به‌معنی استران است، در مفهوم لفظ دخیل، معنی پاسبان دارد.

۱۶۹. مشکل در این است که ترکیب ناخوش اگر مراد از هیکل نا باندام باشد باچالاکی و سرعت، آسان جمع نتواند شد و با اندام نامتناسب چگونه دولون می‌توانست در دویدن چالاک بوده باشد؟

۱۷۰. مشکل این است که اگر آشیل از پتروکل Patrocle باده تند ناب در خواسته باشد؛ باید شرابخواره معربد باشد که شأن او نیست. ارسطو در حل مشکل می‌گوید مراد آشیل آن است که پتروکل تند و چالاک باده بدو به‌پیماید.

۱۷۱. مشکل در این است که اگر همه خفته بودند این صدا را آگاممنون از کی شنید؟

۱۷۲. مشکل این است که از کجا معلوم است که از همه ستارگان دب اکبر که مراد شاعر است فقط یک ستاره قطبی است که غروب نمی‌کند و در اقیانوس فرو نمی‌رود.

۱۷۴ — ۱۷۳. مورد اول ظاهراً مربوط است به‌اوایل سرود دوم ایلیاد، و تصحیحی که هیپیاس Hippias برای قرائت عبارت پیشنهاد کرده است، برای رفع این مشکل است که فریب دهنده، زئوس نباشد بلکه رویای شوم باشد. اما مورد دوم مربوط است به‌سرود بیست سوم [بیت ۳۲۸] در وصف مسندی چو بین، که بنا به‌تصحیح پیشنهادی هیپیاس، معنی عبارت چنین می‌شود: که از باران پوسیده نشده بود و ارسطو این رفع اشکال را که هیپیاس پیشنهاد کرده است در مغالطات سوفسطایی هم آورده است.

۱۷۵. عبارت، منسوب به‌انباذقلس است. در قسمت دوم عبارت بر حسب آنکه علامت وقف [= ویرگول] قبل از کلمه پیش از آن قرار داده شود یا بعد از آن گذاشته شود معنی عبارت تفاوت می‌کند.

۱۷۶. مشکل این است که اگر بیش از دو ثلث شب گذشته بود، چطور ممکن بود یک ثلث

دیگرش باقی مانده باشد. نظیر این اشکال در بیت ذیل:

آمد چو دو نیمه برفت از شب آن مشک بناگوش سیم غبغب

که مطلع یکی از قصاید ملک‌الشعراء بهارست نیز هست چون‌اگر دو نیمه از شب گذشته باشد دیگر شب نیست روز است.

۱۷۷. گانی‌مد Ganyméde شاهزاده ترواپی بود که زئوس به‌صورت عقابی درآمد و او را بربود و به‌سبب زیبایی که داشت ساقی خدایانش کرد.

۱۷۸. بحث در این است که روی چنان محکم نیست که از آن اسلحه بسازند ازین رو جواب دهندگان لفظ روی را، در معنی آهن گرفته‌اند

۱۷۹. چنانکه از سرود بیستم ایلیاد که این عبارت نیز از آن نقل شده است، بر می‌آید، سپر آشیل عبارت از پنج تیغه فلزی بود، که یکی را بر روی دیگر نهاده بودند. دو تیغه آن از مفرغ بود، و دو تا از قلعی، و یک تیغه از طلا در بین آن دو فلز دیگر کارگذاشته بودند. اما مسأله این است که چون رمح دشمن از دو تیغه مفرغی گذشت چطور تیغه طلایی که بالطبع سختی‌آن‌از مفرغ کمتر است‌رمح را متوقف کرده بود و بازگردانیده بود. جواب دیگری هم به‌این اشکال می‌توان داد و آن این است که در ترجمه عبارت ایلیاد مطابق رأی هاردی Hardy گفته شده که آن‌تیغه زرین صدمه رمح را فرو شکست، نه رمح را که از ظاهر عبارت بر می‌آید.

۱۸۰. سفالونی Cephalonie یا کفالونیا [ی یونانی] جزایری چنداست دردریای مدیترانه، که ایثاکا جزیره اولیس نیز جزء آنها است اما ایکاریوس Icarios نام پدر پنه‌لوپه می‌باشد که پدر زن اولیس و به‌عبارت دیگر نیای تلماک باشد. بنابر این نباید تلماک از این جزیره بگذرد و او را نشناسد. اما دعوی سفالونیان این است که نام پدر زن اولیس ایکاریوس نیست که یک اسم لاکادمونی [اسپارتی] باشد بلکه اسمش ایکادیوس است که یک اسم سفالونی باشد. رک: اودیسه سرود نخست.

۱۸۱. وحدت موضوع و وحدت محمول و وحدت جهت در تناقض شرط است ،و همچنین در بعضی امور دیگر نیز باید بین دو قضیه متناقض وحدت باشد، تا آن دو قضیه متناقض تصور شوند. به‌عبارت دیگر تحقق تناقض میان دو قضیه موقوف است بر اینکه دو قضیه در اموری متحد و در امور دیگر مختلف باشند. اهل منطق بنا بر مشهور هشت وحدت را در تناقض شرط دانسته‌اند که شرح آنها درکتب منطق آمده است. مثلا رجوع به‌دانشنامه علایی و اساس الاقتباس و رهبرخرد.

۱۸۲. اژه پدر تزه پادشاه افسانه‌یی آتن بود و بر حسب نمایشنامه اوری‌پید وقتی به کورنت Corinthe رفت، مده با او برخورد و به‌حیله از او وعده یاری گرفت. بعدها وقتی مده برای انتقام جویی از شوهر خویش دو فرزند خود را به‌دست خود هلاک کرد به‌آتن رفت و به‌ازدواج او درآمد. اما بعد،از بیم نفوذ او، سعی کرد او را زهر دهد، و سپس فرار کرد. در واقع ارسطو ظهور و ورود اژه را در نمایشنامه مده نامعقول و بی‌فایده می‌داند چون خیلی کم محتمل است که اژه به کورنت رفته باشد، به‌علاوه باقدرت و مهارتی که مده در جادوگری داشته است چه حاجت به‌کمک اژه دارد تا با او ازدواج کند؟

۱۸۳. در فصل پانزدهم کتاب نیز، ارسطو باز پایان نمایشنامه مده و خلق و سیرت منلاس را در نمایشنامه اورست، انتقاد کرده است.

۱۸۴. این اشکالات و انتقادات پنج‌گانه مبتنی است بر مبانی نقد منطقی، اخلاقی، و زیبا شناختی.

۱۸۵. ارسطو، بر خلاف افلاطون تراژدی را از حماسه برتر می‌شمارد. افلاطون در کتاب نوامیس Laws به‌تفوق حماسه قایل‌شده است. هوراس در بیان سبب برتری تراژدی می‌گوید آنچه از راه گوش به‌ذهن ما وارد می‌شود تأثیرش کم‌تر از چیزی است که با چشم خویش ادراک می کنیم.

۱۸۶. تراژدی همه‌چیز را تقلید می کند، چون تنها به تقلید کردارها اکتفا ندارد، بلکه حرکات و آوازها و دیگر امور رانیز تقلید و محاکات می کند.

۱۸۷. در باب اسکولا(=سیلا) رجوع شود، به‌یاداشت شمارهٔ ۱۰۲ همین کتاب، و مراد از آواز اسکولا هم آوازی است که در همان منظومه منسوب به‌تیموثاوس ملطی باید آمده باشد. در موقع خواندن این آواز ظاهراً نوازنده، استاد دسته سرایندگان را فرو می کشیده است تا از حرکات اسکولا که اولیس را به‌داخل مغاک فرو کشانیده است —تقلید کرده باشد. داستان‌گذشتن کشتی اولیس از برابر مغاک سیلا در اودیسه [سرود ۱۲] آمده است.

۱۸۸. می‌نیسکوسMynniscos و کالیپیدس Callipidès و پیندارPindare هر سه، ظاهراً از بازیگران مبرز آن زمان‌ها بوده‌اند. نام پیندار به‌سبب شباهت و وحدتی که با نام پیندار شاعر معروف داشته است در عقده افول افتاده است و خبری از او باقی نمانده است اما نام آن دو تن دیگر را کسانی که تذکره احوال آشیل و سوفوکل را نوشته‌اند ذکر کرده‌اند. افراطی را که بازیگران در حرکات خویش دارند شکسپیر هم در نمایشنامه هملت (پرده‌ی ۳ صحنه‌ی ۲) مذمت کرده است

۱۸۹. سوزیسترات Sosistrate و مناس‌تئوس Mnasitheos نیز معلوم نیست چه کسانی-بوده‌اند؟ خلاصه کلام ارسطو در این موارد این است که صناعت شاعر چیزی است و صناعت بازیگر امری است دیگر چنانکه بازیگر و خواننده ناشی و بی‌هنر، حماسه را هم ممکن است مثل تراژدی از جلوه و رونق بیاندازد. اما عیب و نقص کار او، هرگز موجب نقص و عیب کار شاعر نیست.

۱۹۰. در فصل ششم همین کتاب نیز، گفت که تراژدی وجودش وابسته به‌نمایش بازیگران نیست.

۱۹۱. بعضی تراژدی‌ها وزن سداسی داشته‌اند، که وزن خاص اشعار رزمی بوده است.

۱۹۲. مراد این است که قلت مجال و عدم تفصیل هم از مزایای تراژدی است، و مقصود از مجال و وسعت هم فقط تفصیل و طول ابیات نیست بلکه به‌مدت زمان جریان اصل واقعه هم نظر دارد، و ازین روست که ادیپوس تصنیف سوفوکل را در اینجا با-ایلیاد هومر مقایسه می کند.

۱۹۳. یعنی آنقدرکه در تراژدی وحدت محقق است در حماسه نیست. چون واقعه‌ای که مضمون وموضوع تراژدی است از اول که شروع می‌شود بدون وقفه تا آخر به‌همان

شیوه پیش می‌رود و به‌پایان می‌رسد اما در حماسه چنین نیست زیرا مکرر حوادث جزیی و دخیل و تبعی پیش می‌آید و وقایع و اوصاف مختلف وگونه‌گون ظاهر می‌گردد. مع هذا، حماسه نیز از وحدت خالی نیست و البته مانند هر اثر هنری دیگر باید وحدت و تمامیت آن محفوظ بماند. اگر چه وحدت آن به‌قدر وحدت تراژدی دقیق و تمام نیست.

۱۹۴. رک: فصل ۱٤ و حقیقت آن است که تأثیر و غایت تراژدی و حماسه هر دو یکی است.

۱۹۵. بحث ارسطو در باره تراژدی اینجا تمام می‌شود و فن شعر ارسطو نیز به همین جا خاتمه می‌یابد با اینهمه گویند ارسطو در دنباله این گفتار بحثی هم در باب کمدی داشته است که گویا از بین رفته است.
چنانکه در باب شعر غنایی هم اگر آنچه نوشته بوده است از بین نرفته باشد سکوت او می‌بایست بدان جهت باشد که وی این نوع شعر را بیشتر با موسیقی— مربوط می‌دانسته‌است. در مورد کمدی ممکن است چون آن راچندان جدی نمی‌دانسته است، در قیاس با تراژدی بحث بیشتری را در باره آن لازم ندیده است. در هر حال چون رساله شعر جزو آثار اواخر عمر ارسطوست با توجه به‌دقتی که در حفظ آثار او— و مخصوصاً آثار اواخر حیاتش—می‌بایست انجام شده باشد احتمال‌آنکه خود وی به‌بحث در باب کمدی نپرداخته باشد بیشتر است. مقایسه شود با:
G. Sarton, A Hist . of Science 1/581
به‌طور کلی از اشارتی که در فصل ۵ کتاب در باب کمدی دارد می‌توان استنباط کرد که در مسأله کمدی هم ارسطو به‌تصحیح و تعدیل قول افلاطون نظر داشته است در واقع افلاطون کمدی را عبارت از تقلید و تصویر معایب و زشتی‌ها می‌دید و لذت ناشی از آن را هم چنانکه تسلرخاطرنشان می کند ازمقوله لذت ناشی از ایذاء (Schadenfreude) تلقی می کردوفقط در کتاب‌قوانین بود که‌آن‌رابه‌مثابه‌وسیله‌ای جهت تهذیب وتربیت‌پذیرفت. ارسطو در فن‌شعردرعین‌آنکه تصدیق کرد که کمدی معایب وپستی‌ها را تقلید و تصویر می کند این‌را هم خاطرنشان نمود که هدف آن به هیچوجه استهزاء و ایذاء افراد و اشخاص معینی نیست بلکه نظر به‌نوع و سنخ کلی این‌گونه سیرت‌ها و سرشت‌ها داردو بدین‌گونه برای کمدی‌هم بدون آنکه در این باب تصریحی کرده باشد قایل به‌این نکته شد که آن نیز می‌تواند موجب تأثیر و تزکیه باشد.
در باب این تأثیر و تزکیه البته خود اوتصریحی ندارد و نظر صریح او را در باب کمدی نمی‌توان به‌طور دقیق از روی مجموع این اشارت و قراین دریافت. مقایسه شود با:
Zeller, E., Die Philosophie der Griechen,II, 2/787 I. /800-802

فهرست راهنما

فهرست ذیل شامل دو بخش است : ۱ــ گزیدهٔ نکات مربوط به‌متن کتاب راجع به ارسطو و رسالهٔ او ۲ــ گزیدهٔ مطالب مورد بحث در رسالهٔ فن‌شعر ارسطو. درین دوفهرست از ذکر اعلام ونام اماکن و بلاد نامأنوس که برای خوانندهٔ این کتاب چندان ضرورت ندارد خودداری شد. مطالب مربوط به‌یادداشتها که شامل بخش ۷ و ۸ کتاب است نیز به‌علت آنکه دسترسی یافتن به‌آنها دشواری نداشت درین فهرست نیامد. درفهرست ۱ شمارهٔ سمت چپ مطالب مربوط به‌صفحات کتاب است و در فهرست ۲ شمارهٔ مزبور مربوط به‌فصول رسالهٔ ارسطوست. در تنظیم این دو فهرست از مساعدت برادرم عظیم زرین کوب بهره‌مند بوده‌ام و از دقت و توجه ایشان متشکرم.

۱ـ گزیدهٔ نکات متن

۲ـ برگزیده رساله ارسطو

امیرکبیر منتشر کرده است:

ارزش میراث صوفیه
دکتر عبدالحسین زرین کوب

ارزش میراث صوفیه، پژوهشی است در باب تاریخ تصوف با کوششی برای ارزیابی میراث صوفیه. در این کتاب از دنیای صوفیان، دورنمایی ترسیم شده است و زشتیها و زیباییهای عالم تصوف بازگو شده است. بنیاد کتاب بر نقد و تطبیق در عرفان عام است و احوال و عقاید صوفیان مورد نقد و عیارسنجی قرار می‌گیرد.
عنوان بخشهای کتاب چنین است: قلمرو عرفان، زهدوصحبت، شیخ و خانقاه، حکمت صوفیه، دفتر صوفی، تصوف در ترازو، از میراث صوفیه.
پس از بحث و بررسی عرفان عام، جنبه‌های نظری و عملی عرفان، تصوف اسلامی و عرفان و حالت عارف، نظریه‌ها و فرضیه‌های دانشمندان غربی و خاورشناسان در این باب بیان می‌شود، مفهوم عرفان و فروع آن در بین اقوام مختلف و فیلسوفان و متفکران، عیارسنجی می‌گردد و احوال صوفیان بررسی می‌شود. اصطلاحات صوفیان و روابط و نزدیکیهای فکری آنان با سایر فرقه‌ها بیان می‌شود. از ادب صوفیه و تنوع آن، کتابهایی در باب سیرت و اقوال و مقامات مشایخ و ارزش میراث صوفیه، صوفیه و طبقات اصناف، ویژگیهای اخلاقی صوفیان، برخوردهای تصوف با سیاست، همدردی در مصائب عام، تأثیر صوفیه در تهذیب و تربیت، ماهیت ومنشأ فتوت، تعریف تصوف و صوفی، انسان کامل و طبقات اولیا، منشأ اجتماعی تصوف، همدردی در مصائب عام، تأثیر صوفیه در تهذیب و تربیت، ماهیت و منشأ فتوت، تصوف و امثال و حکم عامیانه، عشق و اقسام آن، شرح الفاظ عاشقانه در اشعار صوفیه، فرقه و خانقاه، ملامت، ابدال، جابلسا، جابلقا.... تصوف با سیاست تصوف و امثال و حکم عامیانه، عشق و اقسام آن، شرح الفاظ عاشقانه در اشعار صوفیه، خرقه و خانقاه، ملامت، ابدال، جابلسا، جابلقا... سخن می‌رود.

ازکوچهٔ رندان
دکتر عبدالحسین زرین کوب

ازکوچهٔ رندان دربارهٔ زندگی و اندیشهٔ حافظ — شاعر نام‌آور قرن هشتم ایران — نوشته شده است. در تحقیق‌ها و تفسیرها اغلب نشان حافظ را در مسجد و خانقاه جسته‌اند ولی در این نقدحال حافظ که بر اساس اشعار پر رازورمز خواجهٔ شیراز استوار است، نویسنده ردپای حافظ را در کوچهٔ رندان یافته است. چاپ حاضر ۱۲ بخش و یک مقدمه دارد.
نخست سیمای شیراز در سدهٔ هشتم نمایانده می‌شود و روزهای خوشی را بازمی‌گوید: «... که شیراز مثل یک خاتم فیروزهٔ بواسحقی درخشان و بی‌غبار، در انگشت قدرت شاه شیخ تلالؤ داشت...» ص ۱. سخن به‌وصف قصر بلندی کشیده می‌شود که شیرازیها آن را برای شاه جوان می‌ساختند و از پهلوانان و عیاران شهر و فتنه‌جوییهای آنان، وضع بازاریان و بی‌اعتنایی آنها به‌حاکم شهر و جنبه‌های مذهبی و عرفانی شیراز، دوران کودکی و جوانی حافظ در این شهر، وضع مکتبها، مدرسه‌ها، معلمها، متنهای درسی و آبشخورها و جان مایه‌های شعرهای حافظ، نوسانهای روحی او میان مسجد و میخانه و شناساندن حافظ در مقام انسان واقعی، نه فرشتهٔ خیالی، الهامها و اقتباسهای حافظ، کشف مفهوم رمزها و استعاره‌های شعرهای او و درک جهان‌بینی وی، رابطه شاه شجاع و حافظ، روزنهٔ از خود رهایی که حافظ می‌جست و از عرفان حافظ که درکوچهٔ رندان خانه دارد، از تنهایی و انزواطلبی اواخر عمر و تنگدستی حافظ و بی‌اعتنایی او به‌احوال دنیوی و از مرگ رند خسته دلی که پس از هفتاد سال زندگی نقشی از خود بجاگذارد که او را قهرمان عرفان و حکمت قلمداد کرده است، در این کتاب سخن می‌رود. در واپسین بخش — عشق، کدام عشق؟ — دکتر زرین کوب می‌گوید: «اگر بعد از قرنهای دراز که از خاموشی حافظ می‌گذرد صدای او که ازکوچهٔ رندان، برمی‌آید، هنوز همهٔ ضعف و عظمت انسانیت را منعکس می‌کند از آن روست که پیام او پیام عشق است — عشق که در اندیشهٔ او تمام انسانیت را خلاصه می‌کند.» نویسنده جهان‌بینی حافظ را بر مفهوم عشق و از خود رهایی مبتنی می‌داند.

تاریخ در ترازو
دکتر عبدالحسین زرین کوب

کتاب تاریخ در ترازو دربارهٔ تاریخنگری و تاریخنگاری نوشته شده است و دوازده بخش دارد: فایدهٔ تاریخ — لذت یا شناخت؟ تاریخ واسطوره، سنتهای تاریخنویسی، تاریخ نویسی در یونان و روم، اروپا و تاریخنگاری، بازجویی و بازآفرینی، تاریخ و شناخت، نقد و ارزیابی، جستجوهای تازه، اندیشهٔ تاریخنگاری، افقهای ناکجاآباد، کارنامهٔ تاریخ.

در کتاب تاریخ در ترازو پس از بیان فواید و کاربرد تاریخ، نویسنده به‌تحلیل آثار و آرای تعدادی از صاحب‌نظران در زمینهٔ تاریخ از دیرباز تا به‌امروز می‌پردازد و در کوتاه سخن افکار و آرمانهای تاریخ‌نگاران را بیان می کند.

ضمن بحث در باب مفهوم تاریخ در نزد محققان امروزی می‌نویسد:

«تاریخ، در مفهوم امروزی آن، یک زندگی است نه‌زندگی طبقه یا ملت خاص، بلکه زندگی تمام انسانیت با یکدیگر پیوستگی ناگسستنی دارد و شاید دیگر نتوان عناصر و اجزاء آن را از هم جدا کرد. وقتی تاریخ با زندگی‌پیوند یابد البته جاذبهٔ زندگی را دارد و در احساس و شعور انسان به‌تاریخ نوعی شوق و هیجان نهفته است به‌زندگی، به‌زندگی انسانی که از محدودیت زندگی قومی، نژادی و مذهبی برتر است.»

در واپسین بخش کتاب از پویایی تاریخ زندگی بشر سخن رفته است و روشن شده است که عشق و امید به‌زندگی یکی از علل عمدهٔ تداوم و استمرار زندگی است. به‌مبارزات طبقاتی اشاره رفته و شمه‌ای از فجایع تاریخی — که منتج از تبعیض طبقاتی است — بیان شده است.

«... با توسعهٔ شعور طبقاتی که در دنیای امروز به‌چشم می‌خورد دیگر برپا نگهداشتن دیوارهایی که طبقات را از هم جدا نگهدارد و حتی وجود نفس طبقات بی‌شک تا مدت زیادی برای انسانیت ممکن نخواهد بود.»

نه‌شرقی، نه‌غربی — انسانی
دکتر عبدالحسین زرین کوب

کتاب نه‌شرقی، نه‌غربی — انسانی مجموعه‌ای است ازمقاله‌ها، تحقیق‌ها، نقدها و نمایشواره‌ها و دارای ۷ بخش است:
ایران در آینهٔ تاریخ، دین و فلسفه، زبان و فرهنگ ایران، اندیشه‌ها و یادداشتها، بررسی چند کتاب تاریخ، از اساطیر و فرهنگ عامه، روایات و صحنه‌ها.
در این کتاب دعوت به کسب اعتلای روح انسان دوستی و اعتقاد به‌قانون تطور و تکامل جلب توجه می‌کند. به‌آن‌گونه شعر و ادب دلبستگی نشان داده می‌شود که: «نغمهٔ زندگی و انعکاس امیدها و اندیشه‌های بشری باشد» نویسنده راز هنر را در «شور زندگی و دردطلب» می‌جوید و جنبه‌های مثبت عرفان را تأیید می‌کند. در مقالهٔ چگونه می‌توان ایرانی بود آمده است: «اگر ایرانی در طی تاریخ دراز خویش بارها فرصت یافته است که چیزهای سودمند به‌دنیا هدیه کند، غالباً در مواقعی بوده است که تسامح و عدالت در حیاتش غلبهٔ کافی داشته است.» ص ٤٤
هنگام بحث از زبان و ادب فارسی به‌جنبه‌های انسانی زبان فارسی اشاره‌های لطیفی شده است. در باب «خشونت و قاحت عاری ازگذشت»، «تبدیل روح عدالت‌جویی» به «درنده‌خویی انتقامجویانه»، «سانسور عقاید» شیوع «روح خودپرستی دیویسنان» به‌جای «علاقه به‌خیر مزدیسنایی» بحثی می‌رود و به‌رستاخیز حق‌طلبانه مزدکیان ارج نهاده می‌شود و به‌ندای بشر دوستانهٔ عارفان راستین ایرانی و توجه خاص آنان نسبت به‌احوال طبقات محروم پاسخ مثبت داده می‌شود. در پایان کتاب ضمن نمایشواره‌یی، از جنبش ملی و مردم‌گرایانهٔ بابک خرمدین با نام پیکار «آرمان اهورایی» با «انگیزهٔ اهریمنی» یاد می‌شود.